Entre palavras e armas

literatura e guerra civil em Moçambique

Ubiratã Souza

Entre palavras e armas

literatura e guerra civil em Moçambique

São Bernardo do Campo - SP
2017

Equipe Técnica sob Coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Revisão
Sergio Meira (Soma)

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa
Rita Motta

Impressão
Gráfica e Editora Copiart

CATALOGAÇÃO NA FONTE
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC
Responsável: Kátia Ellen Chemalle CRB: 8/7720

Souza, Ubiratã
Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique / Ubiratã Souza — São Bernardo do Campo, SP: EdUFABC, 2017.

xii, 217 p. : il.

ISBN: 978-85-68576-70-0

1. Literatura Moçambicana – Crítica e Interpretação. 2. Guerra Civil - Moçambique. 3. Romance - Moçambique. 4. História – Moçambique I.Título

CDD 22 ed. – 809.009679

EDITORA ASSOCIADA

Dedicado a todos aqueles
que me antecederam.
Proclamai o que for justo.

Tudo se fora. Tudo o que de mais belo um ser humano pode almejar retiraram-lhe à base de cartilhas importadas de outras latitudes que não a sua. Tiraram-lhe o valor mais sagrado que os seus antepassados lhe legaram: a humanidade. Nunca precisou de estatísticas de pobreza e riqueza para dar aos seus a mandioca e a batata-doce do crescimento. Nunca pediu livros e teorias de ética para separar o bem do mal na educação dos mais chegados e distantes. Jamais se ajoelhou a alguém para pedir alvíssaras. Hoje, numa margem, dão-lhe palavras, noutra, balas. O que é isto?...

Observação do narrador em *Os sobreviventes da noite*,
de Ungulani Ba Ka Khosa (2008, p. 131).

Lista de tabelas

Lista de Siglas

FRELIMO[1]	Frente de Libertação de Moçambique
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana
MNR	Mozambican National Resistence
ZANU	Zimbabwe African National Union
ZAPU	Zimbabwe African People's Union
ANC	African National Congress

[1] Alguns estudiosos, como o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço (2009, p. 13), preferem a forma extensa "FRELIMO" para a instituição enquanto movimento de guerrilha, e a forma "Frelimo", para o partido constituído após a independência. Aqui, por motivos meramente ortográficos, não existe essa distinção.

Sumário

Introdução: Quais relações para literatura e história em Moçambique?

> E acima de tudo, o maior problema é que a história de Moçambique precisa de ser reescrita sem ressentimentos, colocando no lugar apropriado os verdadeiros pais deste país. O que está a acontecer neste momento é a privatização da história de Moçambique, em que alguns moçambicanos se vêem órfãos da sua própria história e isso introduz o que se chama uma categoria de moçambicano de primeira, moçambicano de segunda, moçambicano de terceira, não pode.
>
> (Egídio Vaz[2])

Este é um trabalho sobre literatura moçambicana, um corpo literário nacional que, nas universidades brasileiras, costuma se integrar num campo maior de pesquisa conhecido como "literaturas africanas de língua portuguesa". Esse campo maior de pesquisa, por sua vez, engloba as literaturas produzidas pelos cinco países africanos que têm a língua portuguesa como língua oficial: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e, novamente, Moçambique. O interesse que moveu a pesquisa da qual resulta este livro está, evidentemente, relacionado ao ambiente cultural de crescente valorização do

[2] "Da guerra de desestabilização a guerra civil": historiador moçambicano fala sobre o conflito entre a FRELIMO e a RENAMO. "Uma viagem, muitos balanços" – 20 anos de paz em Moçambique. *Deustche Welle Africa*, 2 de out. 2012. Disponível em: <http://dw.com/p/16EY9>. Acesso em: ago. 2016.

conhecimento acerca de África, de que a promulgação da lei 10.639, de 2003, modificada pela lei 11.645, de 2008, é um efeito considerável. De fato, as referidas leis normatizam a exigência de que sejam ensinados no ensino fundamental e médio de todas as escolas brasileiras conteúdos relativos ao estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

Segundo o texto da última lei, justifica-se essa exigência devido a "diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos", onde se insere a necessidade do estudo da história e cultura de África e dos africanos. A lei está consciente do fato de que o Brasil, em muitos aspectos, é significativamente formado a partir de constituições sócio-históricas retiradas do continente africano por efeito de uma excisão brutal. Mas, se a lei for levada a cabo de modo muito literal, pode parecer que a África só deveria interessar ao Brasil na medida em que aquele imenso continente se integra na formação histórica de nosso país – toda a história de África que abarca o final do século XIX e o borbulhante século XX não deveriam mais despertar questões, portanto.

O interesse deste livro apresenta-se ligeiramente distanciado desse ponto de vista, por dois motivos: o primeiro, e um tanto óbvio, é o fato de que este livro se debruça sobre duas obras literárias bastante recentes, de 1995 e 2008, respectivamente, que se referem a acontecimentos que tiveram vez em Moçambique entre 1976 e 1992, portanto, tomando parte de uma história bastante contemporânea de Moçambique e de África; segundo, porque este livro parte de uma concepção de que o estudo das diversas literaturas africanas, na medida em que possam ser vistas em face de sua historicidade (porque integram a história contemporânea de África), é pertinente para o conhecimento brasileiro mesmo que eventualmente tratemos de países que não tenham alimentado relações diretas na formação da população

brasileira (ainda que este não seja o caso de Moçambique, que foi integrado aos últimos fluxos de tráfico humano para terras brasileiras).

Afinal, Moçambique e Brasil são países irmãos, com histórias muito próximas. Ambos os países foram colonizados por Portugal, que fez sua entrada em ambas as terras nas primeiras levas coloniais dos séculos XV e XVI; ambos os países tiveram parte significativa de suas histórias marcada pela integração dos seus territórios a interesses econômicos metropolitanos comuns; ambos os países, devido justamente ao seu histórico colonial, compõem-se de caldeirões culturais imensos; ambos os países têm a língua portuguesa como língua oficial e falada por parcelas significativas das suas populações; ambos os países padeceram das dependências regionais do final da década de 1980 e por quase toda a década de 1990; ambos os países passaram e passam por instabilidades relativas ao estabelecimento de uma democracia sólida; ambos os países apresentam desigualdades sociais imensas e alarmantes níveis de pobreza (e persistentes, malgrado o histrionismo dos discursos oficiais). Enfim, olhar para Moçambique é também olhar um pouco para a trajetória histórica do Brasil face às condicionantes históricas que determinaram os caminhos dos dois países. E a literatura tem muito a contribuir neste sentido.

Afinal, aquele ambiente cultural de crescente valorização do conhecimento acerca de África que teria motivado contextualmente o surgimento deste trabalho tem sido útil para demonstrar o quanto etnocêntrico tem sido nosso ensino e o interesse de nossa intelectualidade durante os séculos. Voltados em demasia para a cultura europeia e americana, parte dos fazedores de cultura brasileiros (professores, pesquisadores, escritores, jornalistas, alunos, estudantes, intelectuais, artistas) perderam oportunidades centrais de se identificarem através da alteridade com países e culturas que comungam dos mesmos percursos históricos que este país trilhou e trilha ainda. Integramo-nos com muita facilidade a um conceito abstrato de "Ocidente", sem

que possamos perceber o quanto nos distanciamos desse ideal civilizatório que diz muito pouco acerca de nossas realidades culturais.

Mas, para além das inúmeras semelhanças entre o Brasil e os países africanos de língua portuguesa, o conhecimento dessas literaturas é útil justamente para que tanto educadores quanto alunos possam reconhecer-se através da intensa diferença que temos em relação aos moçambicanos, num processo de construção de alteridade cultural. E perceber isso é o primeiro passo para se começar a entender a África em sua imensa pluralidade e diversidade étnico-cultural, longe do ambiente hostil, misterioso e exótico que a cultura eurocêntrica divulgou durante tantos séculos, como justificativa do racismo e da exploração.

Para que possamos também nos reconhecer em Moçambique através da diferença, portanto, é preciso que despertemos o nosso interesse por aprender com aquela cultura, observando os objetos artísticos que dela resultam de um modo totalmente livre de preconceitos e em face da observação de toda a sua integridade social e histórica. Por isso, um trabalho como este, que busca relacionar a literatura e a história de Moçambique face a um contexto específico, é dedicado a um público largo, composto de professores, alunos, estudiosos de literaturas e culturas africanas e afro-brasileiras, e demais interessados que possam surgir pelos temas tangenciais desse trabalho (literatura e guerra, representatividade social, guerras civis, constituição dos Estados nacionais, culturas pós-coloniais, literatura e história, materialismo histórico e hegemonias, crítica literária e teoria da literatura).

Para esse público, este trabalho é um convite para que todos possam se reconhecer diante de uma realidade que, historicamente, é muito próxima daquela do Brasil, ao mesmo tempo que dela se distancia radicalmente. É um convite, em suma, para descobrir um mundo maior e muito mais rico que os espaços de cultura selvagem e exótica que os veículos de massa tentam provar que existe em África e nos locais proscritos da hegemonia europeia e ocidental, aos quais o Brasil,

curiosamente, tenta se integrar a custo de toda a diferença etnocultural que o compõe. Face à intensa escassez de materiais sobre esses outros espaços que define o mercado editorial brasileiro, absolutamente ilhado na total dependência das hegemonias globais, este trabalho é um esforço no sentido da divulgação dessas outras possibilidades de estudo e aprendizado.

Para que esta viagem em direção a uma cultura escrita em língua portuguesa produzida no Oceano Índico se dê, no entanto, são necessárias algumas palavras acerca dos trajetos que essa pesquisa palmeou até que resultasse nesta obra que agora se apresenta. Se, por um lado, ela corresponde a um anseio despertado no Brasil de conhecer a África, motivado pela promulgação das referidas leis (ao passo que as leis são também causadas por essa demanda), ela também corresponde a um contexto moçambicano em que as questões aqui tratadas ainda se mostram muito vívidas e consideravelmente complexas. Vamos por partes.

Intitulado *Entre palavras e armas: literatura e guerra civil em Moçambique*, este livro é uma versão modificada, revista e ampliada de uma dissertação de mestrado defendida em 2014 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Ele tem como objetivo investigar as relações entre a literatura e a história de Moçambique através da comparação entre dois romances moçambicanos: *Os sobreviventes da noite* (2008), do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, e *Neighbours* (1995), da escritora Lilia Momplé. Ambos os romances tratam, ao menos em âmbito temático, da conjuntura histórica específica da guerra pós-independência de Moçambique, a qual se convencionou chamar de modos variados: guerra-civil, guerra de agressão, guerra de desestabilização, guerra dos bandidos armados, e, mais recentemente, guerra dos “dezasseis anos” (pelo fato de ela ter durado, aproximadamente, de 1976 a 1992). Trata-se de um trabalho interdisciplinar,

portanto, que, se por um lado busca investigar as configurações textuais a partir de uma visada estética das obras, por outro, busca investigar as relações que essas configurações estabelecem com toda uma dinâmica sócio-histórica específica recoberta por outras disciplinas humanísticas, como a história, a sociologia, a antropologia, a economia, a ciência política, enfim.

Realizar essa pesquisa dependeu de um esforço de observar e analisar o texto literário moçambicano na sua integridade, atento a todos os fenômenos decorrentes da organização estética das obras enquanto obras literárias, e, a partir dessa observação, construir um modelo crítico-interpretativo de caráter histórico que se esforçasse por estar mais atento à imprevisibilidade do ato crítico do que pronto a aplicar modelos consagrados de interpretação histórico-social da literatura. Esse esforço por criar uma crítica imprevisível acerca do fenômeno literário, quando avançando sobre os terrenos da interpretação histórica, fazia com que a literatura moçambicana entrasse no torvelinho de um acirrado e complexo debate político acerca daquela terrível guerra que se abateu sobre Moçambique logo após a sua independência.

Moçambique tornou-se país independente de Portugal em 1975, após dez anos de uma guerra entre o exército lusitano e a Frente de Libertação de Moçambique – a FRELIMO. A Revolução dos Cravos (1974) em Portugal pôs fim ao regime salazarista que persistia no país desde 1926, para o qual a política colonial era um dos sustentáculos – a partir daquele momento, Portugal aceitou a necessidade de independência das antigas colônias africanas: um governo de transição foi instalado, e no dia 25 de junho de 1975 Moçambique foi oficialmente declarado independente. A partir de 1976, uma nova organização paramilitar, a qual se convencionou chamar de RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), passou a desenvolver ataques armados em todo o interior de Moçambique com uma prática de

guerrilha de “terra arrasada”, destruindo tudo e todos que encontrava pela frente com um grau de barbárie que tocava o horror. Começava então a tal guerra pós-independência, que levou o país à beira do colapso no final da década de 1980, com um saldo de mais de um milhão de mortos e cifras maiores ainda de deslocados e refugiados, desterrados pela guerra e pelas sucessivas secas que se abateram sobre Moçambique no final da década. O conflito chegaria ao fim somente em 1992, após inúmeras rodadas de negociações entre os beligerantes, que comprometia a RENAMO a abandonar as armas e se integrar às estruturas militares do Estado, e a FRELIMO a reconhecer os direitos políticos da RENAMO, e fazer cumprir a democracia multipartidária como forma de governo do país.

Segundo certa abordagem preocupada em pensar o continente africano em vista da autonomia política conquistada pela independência, o termo “guerra civil” precisaria ser execrado, uma vez que através dele corria-se o risco de depositar sobre as populações locais uma agência sobre o conflito que tornava factível uma antiga tese do colonialismo português: a de que os povos africanos ainda não estavam “prontos” para a independência, o que significaria que, caso a independência ocorresse antes de uma suposta hora da maturidade, os africanos matar-se-iam todos em guerras cruéis, por incapacidade de se autogovernarem. Para preencher o vazio da locução “guerra civil”, então, era possível tomar de empréstimo à boca dos governantes o termo “guerra de desestabilização” ou “guerra de agressão”, e com ele todo um conceito de que a guerra era tão somente uma agressão do imperialismo capitalista ocidental e do *apartheid* vizinho que objetivavam “recolonizar” Moçambique e destruir o governo socialista através das forças de “bandidos armados”.

Esta visão da guerra não consistia em qualquer equívoco, pois, como veremos, tal guerra de fato se desencadearia através de ataques planejados desde o exterior, e as dinâmicas da Guerra Fria de fato se fazem sentir neste conflito. Mas, circunscrever a guerra somente ao

âmbito de uma "agressão imperialista" deixaria para trás a necessidade de responder como era possível que uma agressão exterior conseguisse mobilizar tamanha base social, como a que a RENAMO mantém até hoje. Ou ainda, como seria possível que essa agressão exterior, perpetrada primeiramente pela Rodésia do Sul sob o regime apartheísta de Ian Smith, conseguira subsistir tão rapidamente mesmo após a Rodésia se tornar Zimbábue, ou seja, quando o apoio externo cessa, ou arrefece, a guerra parece continuar com cada vez mais força. Era necessário ainda responder, sobretudo, como é que as sociedades moçambicanas percebiam esses conflitos para além das vulgatas políticas e dos discursos oficiais.

Inscrever a guerra pós-independência moçambicana à lógica da Guerra Fria de modo causal e consequente, por fim, era desconsiderar as condicionantes políticas e sociais circunscritas a um espaço efetivamente interno que colidiam para a eclosão e continuidade do conflito: desconsideram-se as questões de política externa específicas da África Austral naquele momento, e ainda mais as condicionantes propriamente moçambicanas que incorrem para o alastramento e prolongamento da guerra. Além disso, insistir tanto na guerra pós-independência somente como uma agressão formulada desde o Ocidente capitalista, era também uma forma de subtrair a ação e o protagonismo da África diante de seus próprios problemas. Ou, como analisa o intelectual camaronês Achille Mbembe, (2001, p. 176):

> [...] afirma-se que a África não é responsável pelas catástrofes que sobre ela se abatem. Supõe-se que o atual destino do Continente não advém de escolhas livres e autônomas, mas do legado de uma história imposta aos africanos, marcada a ferro e fogo em sua carne através do estupro, da brutalidade e de todo tipo de condicionantes econômicas.

Por acaso, as recorrências da guerra pós-independência como temática em parte da literatura moçambicana não pareciam ratificar

esse discurso acerca da guerra (e as recorrências são muito comuns). Pelo contrário, as visões pareciam sempre bastante mais complexas, muito pouco aderidas a quaisquer possibilidades de discurso enviesado, considerando diversos agravantes e diversas variações. Daí o desejo e a necessidade de relacionar a literatura e a história numa pesquisa que contemplasse a questão da guerra pós-independência em Moçambique. Afinal, numa pesquisa centralmente literária, para dizer que a visão de uma guerra se apresenta de modo complexo e pouco enviesado, é necessária uma quantidade de argumentos estéticos bastante relevantes e devidamente relacionados com trabalhos de diversas ciências humanas que possam estabelecer essa relação entre a guerra e a literatura, com o risco de que pesquisa se torne uma grande redução da literatura a simples apêndice de jornalismo.

Este desejo, à altura do processo de elaboração da dissertação original em 2014, não poderia prever que aquela guerra retornaria com fôlego renovado aos noticiários moçambicanos e africanos. Em 17 de outubro de 2012, Afonso Dhlakama, líder da RENAMO, fixou nova base militar no Parque da Gorongosa, na província de Sofala (local histórico de base da RENAMO), e, a partir daí, surgiu novamente o clima de animosidade bélica entre a RENAMO e a FRELIMO, caracterizado por ataques e sabotagens mútuas. Em 21 de outubro de 2013 o exército da FRELIMO cerca e invade a base militar de Dhlakama, e a RENAMO anuncia que estão extintos, depois de onze anos de aparente acalmia, os Acordos de Paz assinados em Roma, em 1992, que haviam posto fim à guerra civil que ocupara toda a década de 1980 (a RENAMO alega que a FRELIMO não cumpriu os estatutos do acordo, e vice-versa). Ainda que os ataques tivessem sido pontuais e não tivessem ocasionado outra guerra generalizada por todo o país, esses acontecimentos foram suficientes para que um grande contingente de civis se deslocasse das regiões afetadas pelos ataques.

No dia 15 de outubro de 2014 novas eleições são encetadas, sob a forte grita que acusa a Comissão Nacional de Eleições (CNE)

de fraudes eleitorais, como depósito de votos nas urnas antes da abertura oficial das votações, votos duplicados e prisões arbitrárias de observadores em seções eleitorais. Essa eleição, que leva Filipe Nyusi (um engenheiro maconde de Cabo Delgado[3]) ao poder, da mesma FRELIMO que está na governação do país desde 1975, agravou ainda mais os combates. A RENAMO não reconhece a legalidade do processo eleitoral de 2014, sobretudo no que se refere às províncias do centro do país historicamente relacionadas com a RENAMO, cuja governação o grupo de Dhlakama reivindica através das armas e de tropas espalhadas pelo país. Em 2017 as conversas avançam pouco no sentido de que a tensão militar se atenue, e o destino desta nova guerra é ainda incerto. Uma trégua anunciou-se na virada do ano, acompanhada da convicção de muitos analistas de que uma revisão constitucional no sentido de se descentralizar a estrutura do Estado possa dar um termo às crises políticas relacionadas com o antigo conflito entre a RENAMO e a FRELIMO.

Esses acontecimentos bastante recentes atribuem novo valor àquela pesquisa. Ela não se detém sobre as intermitências do processo democrático de Moçambique, mas sim sobre a formação da guerra após a independência da maneira como esta aparece em duas obras literárias: *Neighbours* (1995), de Lilia Momplé, e *Os sobreviventes da noite* (2008), de Ungulani Ba Ka Khosa. Desse modo, a discussão sobre a história dessa guerra ganha novo fôlego, justamente porque os motivos daquele conflito que assolou o país e vitimou mais de um milhão de vidas ainda parecem estar presentes e passíveis de se reposicionarem rapidamente, em condições que são bastante obscuras até hoje, o que faz com que a democracia moçambicana assuma um caráter frágil,

[3] A eleição de Nyusi altera uma lógica da política em Moçambique: ele provém de uma geração seguinte àquela que lutou pela libertação, e não tem em seu histórico a luta armada pela independência como algum critério de capital simbólico, como tiveram os demais presidentes do país.

imprevisível e constantemente tenso. A contemporaneidade desse conflito, sobretudo contribui para uma visão menos aderida a ambos os lados beligerantes: nesse caso específico dos acontecimentos presentes, as manifestações da sociedade civil clamando por paz, são sempre exemplos para se perceber o quanto a opinião pública desconhece, compreende e participa muito pouco dos motivos que levam ou levaram aos conflitos. E isso, porventura, não parecerá necessariamente novidade se tivermos em conta os dois romances sobre os quais esta pesquisa se centra.

Mas, ao dizer que uma pesquisa sobre literatura é importante para a compreensão de uma dinâmica política, saltamos sobre um processo complexo que é articular a investigação estética à investigação histórica – ou, ainda, articular a pesquisa estética à pesquisa historiográfica. E, não por acaso, este não é um trabalho de verificação de como existe um conteúdo histórico que é ficcionalizado em maior ou menor grau por uma literatura mais ou menos comprometida, mas antes objetiva, sim, perceber como certas estruturas estéticas apresentam composições específicas que, se analisadas literariamente, e posteriormente interpretadas historicamente, expõem visões críticas e manifestações sociais que se colocam em articulação com hegemonias que detêm o poder sobre uma sociedade. E esse caminho é uma solicitação da análise literária das obras inseridas no *corpus* deste trabalho.

Uma rápida leitura do romance *Os sobreviventes da noite* (2008), de Ungulani Ba Ka Khosa, por exemplo, mostra uma riqueza de tipos humanos, certa complexidade que envolve a composição pessoal de cada indivíduo, uma gama de situações e uma pluralidade de histórias que parecem ser ali mais importantes que qualquer outra possível componente da obra. O curioso é que toda essa riqueza não está de forma alguma posta na obra como uma forma de festejar uma possível pluralidade cultural: está posta num dos cenários mais terríveis que se possa imaginar, em meio a um acampamento militar, no interior de

um destacamento composto somente por adolescentes, no fogo cruzado da guerra civil. A humanidade ali aflora de uma condição extrema de sobrevivência, em que as personagens são expostas aos horrores mais escatológicos da guerra, com uma rotina de massacres de vilas e aldeias. Salta aos olhos certo tom de ênfase ao horror e à dissolução de todo um universo; e esse tom cerca qualquer manifestação de sobrevivência no interior da obra. Essa profusão de vidas nessa obra parece estar em prejuízo do próprio andamento da narrativa: o enredo segue um traçado tartamudo, algo confuso, algo prolixo, dentro de uma massa textual tão densa que penetrar na obra consiste um desafio incômodo, uma vez que estamos em pleno ambiente de uma guerra crudelíssima – e nenhum fato absolutamente terrível nos é negado.

Já o romance *Neighbours* (1995), de Lilia Momplé, é construído de forma um tanto diferenciada: contrariamente ao tempo difuso do romance de Khosa, os capítulos do romance de Momplé são horas de uma noite, e no âmbito de cada capítulo-hora sabemos o que se passa no interior de três apartamentos vizinhos de corredor. Num daqueles apartamentos um atentado é planejado, daqueles que foram comuns na eclosão do conflito armado do qual o romance de Khosa já tratava. Mas, novamente, a gama de tipos humanos e histórias que desfilam diante dos olhos do leitor em cada apartamento é imensa: conseguimos compor até algumas genealogias de certas personagens, conseguimos ter conhecimento de tudo o que se passou para que cada sujeito estivesse ali onde estava nas horas determinadas. Talvez isso também possa ser outro indicativo de uma conveniente oportunidade de proceder a análises que enfatizem a literatura como uma manifestação da experiência humana. Nesse tipo de construção empreendida no romance de Momplé, não é cabível qualquer possibilidade de maniqueísmo ou culpa; mesmo aquelas personagens que estão planejando o atentado, os possíveis algozes do ponto de vista do discurso oficial, têm suas histórias desfraldadas para o leitor, e todo um passado

de brutalidades e violências ali rememorados, embora não justifiquem seus atos, acabam por mostrar que certas atitudes são, além de previsíveis, inevitáveis, quando estamos numa sociedade que sobrevive presentemente de fracassos resultantes de caminhos e alinhamentos político-econômicos ineficazes para a solução dos graves problemas sociais do país.

A ênfase sobre o detalhe específico da história de qualquer personagem que prende o olhar do foco narrativo e faz que se esqueça do que narrava em tempo presente, as inúmeras digressões, idas e vindas confusas e difusas, parecem ser comuns aos dois romances. A comparação entre eles só pode ser reveladora na medida em que seja possível delinear essa semelhança em perspectiva, ao mesmo tempo que esteja disposta a sublinhar igualmente as diferenças. A presente pesquisa, motivada por essa leitura sinóptica, centrou-se sobre a possibilidade de uma comparação entre as duas obras gerar resultados que fossem relevantes para uma hipótese estética sobre ambas. No entanto, uma vez delineada a hipótese através da análise conjunta, será necessário seguir adiante, num caminho incerto e delicado rumo à história do conturbado momento de Moçambique.

Afinal, se é verdade que a comparação entre os romances é possível justamente porque existe um tratamento estético bastante aproximável em ambos, será mero acaso que, ao tratar de uma mesma conjuntura histórica – o conflito armado dos anos de 1980 –, os romances utilizem formas semelhantes de se estruturar? E se a semelhança não for mero acaso, e estiver em função de alguma possibilidade que transcende a experiência estética em direção à experiência histórica, o que motivaria essa transcendência? Além da motivação, que contributos essa transcendência acrescentaria à possibilidade de analisar essa experiência histórica, que tipo de visão essas obras lançariam para o histórico justamente através da elaboração estética?

Essas são as motivações de um percurso crítico que, justamente por considerar a literatura, desde o princípio, como um ato social

de cultura, acredita que não seja possível aliená-la das questões precisamente sociais a que ela se direciona e das quais ela advém. Neste sentido, a análise crítica solicita apoio da historiografia, da sociologia, da antropologia política e da economia, justamente porque, ao lado dessas ciências, remonta toda uma condição material de produção. Ao conceber que a sociedade se compõe como um todo, desde suas configurações econômicas até as configurações estéticas de um texto literário, estamos dialogando com o tal princípio materialista das teorias marxistas. São essas teorias inspiradas neste princípio que estão no horizonte provável de toda a construção das versões oficiais da história de África e de Moçambique. Analisar a situação cultural de um país africano à luz de uma teoria de cariz materialista acarreta problemas, no entanto, dos quais nos ocuparemos adiante. Por hora, resta deixar claro que a investigação literária que aqui se propõe buscará justamente estar atenta à necessidade de conectar as dinâmicas estéticas de um texto às dinâmicas sociais circunscritas em uma determinada dinâmica histórica a partir justamente das imprevisibilidades, dos silêncios, das fraturas e dos impasses para os quais o texto pode sinalizar, e nunca consideraremos que os modelos sociais predefinidos muitas vezes por certas correntes do marxismo bastarão para iluminar modos de articulação literária de modo forçoso. Afinal, a ligação entre "literatura e sociedade" no interior de uma crítica voltada à esquerda tem seus problemas já há muito conhecidos, como explana o crítico de esquerda brasileiro Roberto Schwarz (1987, p. 146-147):

> No âmbito do marxismo, a ligação entre literatura e sociedade não é uma audácia, é uma obrigação. Nem por isso, feitas as notórias exceções, a situação se afigura melhor. Do ponto de vista de método, comumente estamos num dos casos já aventados: o crítico dispõe de um esquema sociológico, a que a obra serve de confirmação. Se consideramos porém que o dito esquema resume uma versão por assim dizer oficial da história do país, veremos que a dificuldade não é de método, mas de

> política. Entramos no espinhoso problema das relações entre o movimento comunista e a dialética. Limitando-nos a alguns aspectos, digamos que historicamente o marxismo adquiriu feições distantes da intenção crítica original. Tornou-se artigo de fé, a sua exegese se reserva às autoridades competentes, idem para a interpretação da realidade, que é monopólio de instâncias partidárias, e a sua versão da história nacional é defendida como um penhor de congregação antes que de conhecimento. São coisas fáceis de assinalar e difíceis de remediar, pois têm razão de ser profunda. Assim, a par de criticarem o inimigo social designado, estas construções intelectuais têm a função de aglutinar, homogeneizar e controlar o campo de cá. Esta função é conformista no sentido próprio da palavra, e avessa ao espírito crítico. Os estudiosos que se inspiram nela têm forçosamente uma visão instrumentalizada da esfera cultural, em que não vêm novidade, e quando ligam literatura a sociedade é para fazê-la dizer o que já estavam dizendo.

Se considerarmos que o Estado moçambicano se formou sob a égide da inspiração marxista-leninista dos dirigentes da FRELIMO, e que muitos dos problemas apontados a partir da leitura das obras que analisaremos solicitam uma crítica no sentido de se observar de modo distanciado as práticas daquele governo, poderá parecer irônico que este trabalho lance mão de um pressuposto marxista para criticar as realizações do chamado "marxismo real" de Moçambique. No entanto, somente parecerá irônico que este trabalho lance mão de um pressuposto materialista para a análise da literatura e da cultura em Moçambique de modo crítico à esquerda somente se olvidarmos um detalhe da fala de Schwarz, que, de algum modo, norteia este trabalho: "historicamente o marxismo adquiriu feições distantes da intenção crítica original". Sem conservar a ambição de realizar uma revolução radicalista no interior do marxismo (tanto porque isso é desnecessário) este trabalho busca se localizar à distância de uma articulação metodológica que considere Marx e os marxistas como um "artigo de

fé": seu objetivo é justamente enveredar pelos pressupostos teóricos de contribuintes significativos dessa abordagem para articular essas fundamentações à leitura dos textos literários.

Motivado por este ímpeto, este trabalho se compõe, a partir do primeiro capítulo, de uma revisita a lugares do debate teórico a respeito de como a crítica literária pode se posicionar de acordo com as hipóteses materialistas diante da cultura, da arte e da literatura. Considerando as possibilidades metodológicas decorrentes do posicionamento teórico, tentaremos encontrar pontos possíveis de articulação para observarmos prováveis homologias entre as configurações literárias e estéticas e as configurações históricas e sociais, perscrutados por diversas disciplinas acadêmicas das ciências humanas. Ainda assim se fará necessário investigar, sobretudo, de que forma essa posição materialista pode ser aproveitada, ou não, para a análise da situação cultural da literatura produzida no continente africano, amiúde em Moçambique – considerando todas as especificidades culturais, sociais e históricas daqueles espaços. Em seguida nos dois capítulos subsequentes, o trabalho mergulha verticalmente em *Os sobreviventes da noite* e em *Neighbours,* buscando proceder a uma análise literária das obras, encontrando suas estruturas e modos de funcionamento. No quarto capítulo, os argumentos estéticos extraídos da análise da obra são interpretados à luz do suporte das demais ciências humanas moçambicanas ou sobre Moçambique, de modo que consigamos fechar o ciclo da crítica histórica sobre essas obras.

1

Uma abordagem da literatura e cultura em Moçambique

1.1 Um posicionamento para pensar a literatura na sociedade

Nossa hipótese de leitura dos romances *Neighbours* (1995) e *Os sobreviventes da noite* (2008) baseia-se na tentativa de compreender as relações que esses textos estabelecem com a guerra civil em Moçambique Se o objetivo, por um lado, é realizar uma análise literária a partir da qual seja possível obter argumentos estéticos que deverão ser interpretados historicamente, por outro lado é, de igual modo, uma interpretação social do próprio conflito armado, de modo a compreender o texto estético como um produto social e comunicativo de cultura que, de alguma maneira, expressa posições públicas individuais e coletivas em relação às dinâmicas sócio-históricas vividas naquele período. Essa expressão pública de posições através do produto estético depende, por sua vez, de uma articulação específica da própria linguagem literária, que aqui será vista como uma estratégia discursiva com implicações na ordem do social, estabelecendo suas relações com a mais variada gama de campos distintos da sociedade, com suas respectivas organizações próprias: desde a economia, às configurações ideológicas, até a configuração política e jurídica de uma sociedade numa baliza cronológica específica. É justamente por isso que, embora a etapa de análise literária dependa da verificação

e estudo das articulações estéticas assim como elas se encontram no interior do próprio texto literário, a etapa interpretativa dos dados estéticos obtidos na análise depende do apoio de diversas outras ciências humanas, quais sejam a historiografia, a sociologia, a ciência política, a antropologia, a economia, da filologia e da linguística – e justamente por isso esse trabalho de interpretação histórica da literatura é essencialmente interdisciplinar.

Ao adotarmos essa postura epistemológica diante da literatura e da sociedade concomitantemente, estamos fazendo referência a uma corrente de pensamento que prognostica, a propósito, que qualquer sociedade existe sobre uma base material econômica que apresenta articulações específicas que produzirão impacto e homologias em todas as demais esferas dessa sociedade – inclusive na articulação da linguagem estética no interior de um texto literário. Essa corrente de pensamento que inscreve o estudo literário no campo das ciências humanas mais do que no campo de qualquer "beletrismo" é o próprio materialismo dialético, como este se compôs desde os princípios materialistas formulados por Marx e Engels, e posteriormente continuado, revisitado, reformulado e extrapolado por um sem número de outros teóricos da cultura, da literatura da história, da própria sociologia e da ciência política. O materialismo cultural é uma corrente de pensamento, como qualquer outra, muito antiga e cheia de vicissitudes e diferenças internas, que por vezes culminaram em debates acalorados cheios de extremos e dogmatismos. Justamente por isso é que é preciso, ainda que dentro do espectro materialista, definir precisamente quais as posições mais convenientes a uma fundamentação epistemológica acerca da pesquisa em literatura em África. Propomos neste capítulo uma revisita a pontos fundamentais desse debate, a consequente mobilização de conceitos chaves de certas formulações teóricas específicas, e investigar de que modo esses conceitos podem ou não ser úteis para uma análise histórica da cultura moçambicana. Para essa mobilização,

no entanto, será preciso revisitar essas vozes, ouvi-las falar, e fazer com que falem umas com as outras, quase como num exercício de leitura.

O materialismo econômico que embasa a teoria social de Marx e Engels objetivou como meta maior a análise do modo de produção capitalista e, por conseguinte, a formulação de algumas propostas para a supressão radical desse modo, visando ao fim da desigualdade social composta ao longo dos séculos pela propriedade privada e pela acumulação de capital. Trata-se, portanto, de estudar a composição histórica da sociedade capitalista tendo em vista justamente sua transformação; e a ênfase na transformação é o que faz a teoria de Marx dialética (KONDER, 2008, p. 34, NETTO, 2006, p. 19). A partir desse pressuposto inicial, algumas noções chaves como sociedade de classe, classe trabalhadora e revolução foram formuladas. Situar a literatura num discurso crítico diante dessa postura teórica básica talvez não tenha sido tarefa tão fácil, mas em muitos aspectos isso pode até parecer óbvio, já que podem existir certos indicativos inelutáveis no interior de algumas obras que apontam justamente para essa possibilidade.

Embora Marx e Engels não tenham dedicado um livro sequer a uma teoria da cultura ou da estética, referiram-se diversas vezes a romances e outras obras, além do que a arte e a cultura nunca estiveram alheias ao seu espectro analítico, e eles, em pequenas indicações esparsas, acabaram por lançar as bases do que seria uma corrente de pensamento estético-cultural cujos rudimentos de formulações presentes em seus escritos seriam trabalhados e retrabalhados posteriormente por vários outros teóricos. Justamente por isso Terry Eagleton (2011b, p. 13) considera que todo o sistema de ideias sobre cultura e estética que derivou do materialismo de Marx e Engels é muito mais do que a simples hermenêutica dos filósofos: é uma miríade de derivações teóricas que buscam explicitar os procedimentos epistemológicos presentes na proposta inicial dos dois pensadores acerca da literatura e da arte. Pode-se dizer que um dos principais fundamentos do pensamento

marxista sobre estética e cultura seja aquilo que temos chamado até aqui de "princípio materialista", uma formulação epistemológica e filosófica arrojada e simples, entretanto, que abarca a um tempo desde a economia até as funções cognitivas humanas. Seu fundamento mais consagrado se encontra na seguinte passagem, escrita por Karl Marx, de *A ideologia alemã*, obra de 1846 (MARX; ENGELS, 2010, p. 99):

> A produção das ideias e representações, da consciência, aparece a princípio diretamente entrelaçada à atividade material e ao intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o modo de pensar, a comunicação espiritual entre os homens se apresentam aqui ainda como emanação direta da sua relação material, tal como se manifesta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, das suas ideias etc. – mas se trata de homens reais e ativos, condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e pelo intercâmbio a ele correspondente, inclusive suas formas mais desenvolvidas.

Segundo o que podemos observar nessa proposta, o desenvolvimento de forças produtivas no campo da economia estaria "diretamente entrelaçado" às "ideias e representações" geradas no seio da sociedade; entenda-se por "ideias e representações", conforme é possível depreender do escrito, o modo de pensar, a comunicação espiritual (a arte inclusa), a política (sua linguagem), as leis, a moral, a religião etc. Assim sendo, uma crítica literária interessada em conceber sua metodologia baseada no princípio materialista deve correr o risco de analisar uma obra de modo que seja possível articulá-la, de algum modo, às condições materiais do período em que é produzida, uma vez que a arte e a literatura, como produtos de "ideias e representações", são elementos humanos produzidos por indivíduos situados num momento específico de uma sociedade específica, cujas formas de pensar e agir

estão diretamente relacionadas às atividades materiais que estruturam essa sociedade.

Trata-se, basicamente, de admitir, no campo epistemológico, que a forma como um indivíduo historicamente situado articula suas estruturas de pensamento apresenta relações verificáveis, do ponto de vista analítico, às formas como obtém seu alimento e logra subsistir materialmente na vida social. Assim sendo, se até as estruturas de pensamento afetam-se pelas homologias inerentes à existência material, quanto mais não seria possível obter essas relações no interior de uma análise na forma como os textos literários se articulam, tanto no nível da linguagem quanto nas relações que estabelecem entre outros textos e com todas as dinâmicas da tal existência material de onde advém.

Proceder a uma análise literária baseando-se no materialismo marxista, portanto, é tratar de literatura, mas, simultaneamente, transcendê-la para a própria configuração de uma sociedade específica no momento em que a obra é escrita, lida e recebida – claro, na hipótese de que esta análise consiga alcançar seus objetivos. Ao fazer isso, portanto, colocamos a crítica num ponto equidistante entre a literatura e a história social, ou mesmo da sociologia histórica. Convém ressaltar que para a crítica literária motivada por tal postura teórica não deveria interessar, ao menos em tese, nem aquele tipo de discurso sobre o literário que se centrasse abstratamente sobre os significados unicamente estruturais de uma obra, desinteressando-se pelas implicações na ordem do histórico e do social decorrentes da significação produzida pela linguagem articulada esteticamente; outrossim, tampouco deveria interessar aquele outro tipo de discurso sobre o literário que se furtasse a proceder as análises no âmbito da articulação da linguagem para tratar somente das questões sócio-históricas, eventualmente patentes ao texto literário ou não. Afinal, a crítica materialista não deveria ser o trabalho de comparar um texto a uma suposta "realidade social externa", já que, para essa teoria, tanto a sociedade

se compõe desde suas bases até o pensamento como um todo compósito, assim como a literatura só existe em face de uma existência social situada historicamente. É por isso que Terry Eagleton (2011b, p. 2) alerta para o desafio que se impõe à crítica materialista ao perseguir o meio termo, justamente equidistante, entre o estrutural e o social, entre o estético e o histórico:

> A crítica marxista não é meramente uma "sociologia da literatura", dedicada à maneira como os romances são publicados e como eles mencionam (ou não) a classe trabalhadora. Seu objetivo é *explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica.

É por isso que o materialismo marxista apresenta um fundo econômico, mas muitas vezes é chamado de materialismo histórico: não deveria nunca se desviar das análises sociais e históricas que miram o desenvolvimento das forças de produção de um período e, ainda, ao analisar uma obra de arte, não entende que seja possível alheia a essas questões. Uma vez que é motivada a analisar questões pertinentes ao desenvolvimento das forças produtivas que condicionam e organizam uma sociedade numa baliza cronológica específica, o que deve estar, por princípio, invocado pela organização estética de um texto literário, a crítica materialista abre uma faceta de diálogo franco com a historiografia social, uma vez que ambas as formas de construção do conhecimento se complementam nessa epistemologia dialética, iluminando aspectos diversos, mas complementares, relativos aos movimentos das sociedades humanas.

Essa postura epistemológica inicial do materialismo histórico de Marx, no entanto, é só o princípio. Ao formular que as ideias e representações estão "diretamente entrelaçadas" ao desenvolvimento

de formas de produção de uma sociedade num momento específico, temos o pressuposto, mas não temos nenhuma explicitação dos detalhes metodológicos desse processo. Ou seja, *como exatamente* se relacionam as ideias e representações ao desenvolvimento das formas de produção? Outrossim, de que modo uma crítica literária pode apreender as homologias e pressões desempenhadas pelas condições econômicas, sociais e históricas sobre um texto literário? Essa pergunta, na verdade, procura investigar como, a partir do pressuposto epistemológico inicial do materialismo histórico conforme formulado por Marx e Engels, podemos extrair um método de análise que consiga obter resultados significativos para a relação entre o desenvolvimento das formas produtivas e as ideias e representações.

A investigação por esse método de análise parece ter sido justamente a contribuição de inúmeros teóricos marxistas posteriores a Marx. E essa é uma lista bem numerosa, que aglomera nomes tão importantes quanto díspares em suas concepções teóricas: como exemplos, podemos citar Trótski, Lukács, Gramsci, Adorno até, Benjamin e Horkheimer, Althusser; mais recentemente, temos Raymond Williams, Fredric Jameson, Terry Eagleton, entre muitos outros. No entanto, querer aglomerar as diversas tendências que cada um dos pensadores marxistas representa dentro de alguma unidade coesa seria praticamente uma utopia. Por isso, faz-se necessário realizar um recorte específico de conceitos que se queira minimamente coerente para seguir caminho. No entanto, para o leitor de literatura que busca dentro dessa diversidade de abordagens uma postura epistemológica e, simultaneamente, um instrumental metodológico para a sua análise de textos artísticos, uma pequena dose de ecletismo é sempre inevitável, colhendo de cada um dos lados desse imenso caleidoscópio aquilo que melhor lhe convirá.

Existe uma categoria clássica do pensamento materialista que busca esclarecer justamente o processo que configura a articulação

entre as ideias e representações e o desenvolvimento das formas de produção através da construção de um esquema baseado em duas ordens de procedência: uma infraestrutura econômica determinante e uma superestrutura determinada. Esses termos se transformaram em verdadeiros conceitos da tradição marxista, e se originaram de uma peculiar interpretação deste longo trecho de Marx, de 1859, na obra *Contribuição à crítica da economia política* (MARX; ENGELS, 2010, p. 97):

> Na produção social da sua vida, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma dada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política e a que correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência social que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que não é mais que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no interior das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em suas travas. E assim se abre uma época de revolução social. Transformando-se a base econômica, transforma-se mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela. No estudo dessas transformações, há que se distinguir sempre entre as transformações materiais das condições econômicas, que podem ser verificadas com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas – numa palavra, as formas ideológicas através das quais os homens adquirem consciência deste conflito e lutam para resolvê-lo.

A partir dessas formulações funcionais e circunstanciais dos termos "superestrutura" e "base econômica" é que parece ter surgido uma tradição toda que consagrou esses termos como conceitos chaves do marxismo. Como esclarece Eagleton (2011b, p. 18), o uso desses dois termos foi uma maneira útil para elaborar uma maior sistematização que contribuísse para a análise da questão de como as ideias e representações estão "diretamente entrelaçadas" ao desenvolvimento de formas de produção de uma sociedade num momento específico: toda a sociedade poderia, portanto, de acordo com o entendimento conceitual dos termos, ser analisada em face de uma organização jurídica, política, religiosa, entre outras, que comporia uma *superestrutura*, diretamente subordinada a uma *infraestrutura*, que seria uma base econômica, abarcando a totalidade das relações de produção dessa mesma sociedade.

Raymond Williams, em análise a esse momento da crítica de arte marxista, alerta para certo perigo que rondou o uso desses termos como conceitos. Ele considera importante compreender que o uso aleatório e esporádico desses termos por Marx fazia parte somente de uma "exposição do método histórico materialista de compreender as relações jurídicas e as formas do Estado" (WILLIAMS, 1979, p. 80). Williams chama atenção justamente para o fato de que o uso desses termos, de acordo com o original alemão, agrega uma grande diversidade de significados e sentidos distintos uns dos outros. O perigo a que se referia Williams no uso conceitual dos termos era justamente de seu uso se enrijecer ao ponto de que esses conceitos, superestrutura e infraestrutura, representassem áreas distintas da sociedade que pudessem ser analisadas individualmente. Segundo afirma (1979, p. 82):

> Na transição de Marx para o marxismo, e em seguida no desenvolvimento de formulações expositivas e didáticas, as palavras usadas na argumentação original foram projetadas, primeiro, como se fossem conceitos precisos, e, segundo, como se fossem termos descritivos para "áreas" observáveis

> da vida social. O principal significado das palavras nos argumentos originais foi de relação, mas a popularidade dos termos tendeu a indicar: *a)* categorias relativamente fechadas, ou *b)* áreas relativamente fechadas de atividade. Estas então foram correlacionadas, seja temporalmente (primeiro a produção material, em seguida a consciência, depois a política e a cultura) ou com efeito, forçando a metáfora, espacialmente ("níveis" ou "camadas" visíveis e distinguíveis – política e cultura, em seguida formas de consciência e assim por diante, até "a base" ou "infraestrutura"). Os sérios problemas práticos do método, que as palavras originais haviam indicado, foram então habitualmente contornados por métodos derivados de uma confiança, com raízes na popularidade dos termos, na delimitação relativa das categorias ou áreas expressas como "a base" (infraestrutura), "a superestrutura".

O que se percebe é que, se os termos infraestrutura e superestruturas não forem tomados considerando-se a proposição inicial de uma postura epistemológica de Marx, de que as ideias e representações estão "diretamente entrelaçadas" ao desenvolvimento de formas de produção de uma sociedade num momento específico, teremos justamente um instrumental com dois conceitos que contrariam o princípio desta teoria. Afinal, é possível culminar num uso determinista dos termos, pois, como afirma Williams, numa proposição temporal dos termos conjugados a base virá "sempre primeiro" ou, numa metáfora espacial, a "camada final" de qualquer análise sempre será a base (*Ibid.*), o que talvez não fosse útil para se compreender todos os movimentos contrários desenvolvidos pelas influências do pensamento humano sobre as forças de produção. Afinal, o pensamento não apresenta uma correlação imediata e mecânica com as condições econômicas e, caso o esquema seja percebido de modo tão determinista com seu vetor voltado somente num sentido, qualquer análise histórica que enfatize justamente uma dialética entre os termos implodiria essa concepção – não parece que esse determinismo mecânico de caráter economicista estivesse implícito na singeleza do escrito de Marx,

muito embora fosse decorrente de uma leitura consagrada dele, a que se convencionou chamar de "marxismo".

Esse uso contraditório dos termos não parece ser tão recente e deve ter recebido irradiações do determinismo cientificista que dominou os meios intelectuais europeus do século XIX. O próprio Engels já teria pressentido esse uso diferenciado dos termos sob a égide das teorias de Marx, como é possível deduzir de uma famosa missiva destinada a J. Bloch no ano de 1890, quando Marx já teria morrido há sete anos (MARX; ENGELS, 2010, p. 103):

> De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em última instância determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o único determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as Constituições que, depois de ganha uma batalha, a classe triunfante redige etc., as formas jurídicas e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais na cabeça dos participantes, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as ideias religiosas e o seu desenvolvimento ulterior até a sua conversão num sistema de dogmas – exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua forma. Aqui está presente a interação de todos esses fatores, na qual, através de toda a multidão infinita de casualidades (ou seja, de fatos e eventos cuja conexão interna é tão remota ou tão difícil de demonstrar que podemos considerá-la como inexistente, que podemos subestimar), acaba sempre por impor-se como necessidade o movimento econômico. Se não fosse assim, aplicar a teoria a uma época histórica qualquer seria mais fácil que resolver uma simples equação de primeiro grau.

O mais grave problema da conjugação determinista entre superestrutura e base encontra-se, a propósito, no sentido complexo que o

termo "determinar" assume aqui, e, caso ele não seja tratado teoricamente de modo dialético, o determinismo economicista e mecânico parece ser inevitável. Raymond Williams também parece concordar que o ponto nevrálgico é sempre a relação de determinação entre as circunstâncias materiais e as formulações superestruturais, que pode ou assumir um significado de relação causal teleológica de cunho mecanicista entre duas ordens distintas em que uma ordem anterior prefigura a posterior de modo previsível, ou também, como prefere, pode assumir o significado de "impor limites e exercer pressões, seja por alguma força externa ou por leis internas de um desenvolvimento particular" (WILLIAMS, 2011a, p. 44; 2003, p. 103-107; 1979, p. 79-92). Ao buscar encontrar o sentido original do termo "determinar", de acordo com seu uso no original alemão de Marx no prefácio de 1859, por exemplo, ele assume duas acepções: a de estabelecer limites, num sentido negativo, e de impor pressões, num sentido positivo. Como se as condições materiais de produção de uma ideia estabelecessem um limite do qual seria impossível o pensamento humano ultrapassar, mas, ao mesmo tempo, fossem possibilidades, condições reais, que definem nossas ações, ou impõem pressões. Conforme diz (Williams, 1979, p. 91):

> Em todo um processo social, essas determinações positivas, que podem ser experimentadas individualmente, mas que são sempre atos sociais, na verdade com frequência formações sociais específicas, têm relações muito complexas com as determinações negativas que são experimentadas como limites. Pois elas não são apenas pressões contra os limites, embora tais pressões tenham importância crucial. São no mínimo também pressões derivadas da formação e do impulso de um determinado modo social: com efeito, uma compulsão de agir de formas que o mantêm e renovam. São também, e vitalmente, pressões exercidas por formações novas, com suas intenções e exigências ainda não percebidas. A "sociedade" não é nunca, então, apenas a "casca morta" que limita a realização

> social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam "vontades individuais", já que tem também um peso de "constitutivas".

Formulada dessa forma, para além da "casca morta" que limita as realizações sociais e individuais, mas como um processo constitutivo definidor, a determinação abandona seu aspecto mecanicista e chega ao âmbito das relações humanas concretas, materializadas até às vontades individuais, que são então constitutivas. Nesse sentido, passamos a falar de como essas determinações do ser enquanto existência social se materializam em formas de percepção do mundo na consciência de uma comunidade, na consciência de um indivíduo ou mesmo nas relações sociais de um grupo humano. Ao tratar da consciência, ou do conjunto de ideias e conceitos de mundo que se encontram depositados numa consciência comunitária, adentramos em outro aspecto relevante da teoria marxista para a cultura e para a arte. Afinal, ao tratar de consciência definida de acordo com os pressões e limites impostos pelas condições materiais, estamos inevitavelmente tratando de um dos assuntos mais espinhosos do materialismo cultural, a ideologia. Interpretações mais contemporâneas do termo admitem seu uso com o sentido de "a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo" (EAGLETON, 2011b, p. 36). Mas nem sempre o uso conceitual do termo ideologia esteve de acordo com essa definição, e, tampouco, em todas as recorrências do termo, ele esteve necessariamente de acordo com o princípio dialético do materialismo cultural.

Numa densa obra que busca investigar a história da ideologia como conceito desde o Iluminismo até os nossos dias, Terry Eagleton

(1997) exibe a complexidade do termo, levando em consideração tudo o que de pejorativo e de construtivo pôde representar. Alega que ideologia, por fim, encontra-se de alguma forma materializada em signos discursivos que compõem uma cadeia de sentido constitutivo que mantém relações com as estruturas materiais de uma sociedade, porém (1997, p. 194):

> A ideologia é antes uma questão de "discurso" que de "linguagem" – mais uma questão de certos efeitos discursivos concretos que de significação como tal. Representa os pontos em que o poder tem impacto sobre certas enunciações e inscreve-se tacitamente dentro delas. Mas não deve, portanto, ser igualada a nenhuma forma de partidarismo discursivo, discurso "interessado" ou viés retórico; antes, o conceito de ideologia tem como objetivo revelar algo da relação entre uma enunciação e suas condições materiais de possibilidade, quando essas condições de possibilidade são vistas à luz de certas lutas de poder centrais para a reprodução (ou, para algumas teorias, a contestação) de toda uma forma da vida social.

Para alguns teóricos que encontram no uso do conceito de ideologia um problema mais delicado, no entanto, falta às formulações mais correntes sobre esse conceito a resolução de algumas lacunas, insolúveis pelo próprio uso do termo. Uma dessas lacunas seria o fato de que a ideologia pressupõe um sistema relativamente formal e articulado de significados, valores e crenças, de uma forma que se possa definir como "visão de mundo" ou "perspectiva de classe", como se esse sistema pudesse ser abstraído do processo social vivo (WILLIAMS, 1979, p. 112). Para as formulações do conceito de ideologia comumente criticadas, toda a contradição, confusão ou incompletude das ideias de um indivíduo deveriam ser colocadas em prejuízo de um comportamento intelectual típico e excluídas como algo "periférico ou efêmero", ou seja, como exceções a uma "regra": uma abstração da ideologia típica de uma classe social.

Ora, se estamos a falar de uma consciência materializada numa prática social que é motivada pela manutenção do poder sobre os meios de produção de uma sociedade, como quis Eagleton, caberia um conceito que se expandisse para além de sistemas de ideias formais e típicas e que conseguisse considerar concomitantemente, além de todo o senso de realidade presente num indivíduo, o conjunto mesmo das práticas sociais, mais as instituições – estruturas familiares, lugares, até a língua –, e também uma tradição seletiva que incorpora aspectos "úteis" e ignora as demais práticas sociais à margem. Seria preciso um conceito que evidenciasse como certo embate se encontra materializado nos sistemas de ideias, mas também na disputa pela manutenção ou supressão de um poder social, de acordo com a propriedade sobre os meios de produção. Ou seja, um conceito que analisasse as formas de pensamento considerando *em si* a totalidade contraditória do processo social.

É com vista na totalidade, não só em sistemas de ideias típicos, mas em todo o processo social, desde os meios de produção até as ideias e manifestações de consciência, que Williams prefere o conceito de *hegemonia*, de acordo com o que colhe do intelectual italiano Antonio Gramsci. Segundo Gramsci, para pensar a questão das classes sociais na relação de subordinação estabelecida por parte das classes dominantes sobre as classes dominadas, é preciso levar em consideração quais os mecanismos que são empreendidos nessa disputa para que a dominação se perpetue. Para o pensamento de Gramsci, não é possível ver as classes dominadas somente como objetos passivos de manobras em meio a esse complexo nem, tampouco considerar que a coerção do Estado sobre a população seja garantia plena do domínio desempenhado pelas classes dominantes; antes, deve-se procurar compreender quais as estratégias que, quase sempre de maneira infalivelmente eficaz, garantem a perpetuação da dominação, que muitas vezes, inclusive, passa a ser internalizada e reproduzida pelos dominados, incorporadas às suas estruturas de pensamento.

Por isso Gramsci pensa no conceito de *hegemonia,* que define como um dos mecanismos hábeis para tal manutenção. Esse complexo conceito em Gramsci está presente em diversas passagens dos *Cadernos do cárcere* e seu uso é absolutamente funcional para tratar de diversos problemas. Ao tratar dos intelectuais orgânicos, por exemplo, Gramsci pensa na colocação desses intelectuais em relação à classe dominante, em termos da hegemonia desempenhada por esta. Segundo diz Gramsci (1979, p. 10-11):

> Por enquanto, pode-se fixar dois grandes "planos" superestruturais: o que pode ser chamado de "sociedade civil" (isto é, o conjunto de organismos chamados comumente de "privados") e o da "sociedade política ou Estado", que correspondem à função de "hegemonia" que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de "domínio direto" ou de comando, que se expressa no Estado e no governo "jurídico". Estas funções são precisamente organizativas e conectivas. Os intelectuais são os "comissários" do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso "espontâneo" dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce "historicamente" do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura "legalmente" a disciplina dos grupos que não "consentem" nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para a toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo.

Pode-se deduzir daí que a hegemonia para Gramsci é uma *função*, por exemplo, do Estado (ou sociedade política). Além disso, chama atenção também o que ele denomina de *domínio direto*, do qual o próprio Estado e o aparato jurídico são expressões. A hegemonia, por sua vez, é composta de um consenso espontâneo à orientação expressa

pelo grupo dominante, por um "prestígio" histórico, tributário da posição desse grupo dominante e de sua função no mundo da produção material; e também da coerção, que não deixa de ser incluída aqui (mas que não pode ser compreendida como única garantia de controle das classes dominantes sobre as classes dominadas). Ao tratar da hegemonia vista dessa forma, Gramsci transcende o conceito de ideologia como "sistema de ideias de um grupo social", para pensar, sim, nesse sistema, mas também em todas as relações sociais decorrentes dele, e também, e essencialmente, na luta de classes a que uma "ideologia" se presta (ou não). Nesse sentido, não há como pensar nesses sistemas de ideias abstraídos das forças produtivas desempenhadas pelas classes sociais que as colocaram, historicamente, em dominação ou na posição contrária. Ou seja, Gramsci articula a noção de ideologia com todas as implicações e decorrências materiais e históricas de seu uso: articula ideologia e *práxis,* enfim. Vejamos um comentário ao conceito de Gramsci (COSTA, 2012, s/p):

> A hegemonia seria a capacidade de um grupo social unificar em torno de seu projeto político um bloco mais amplo não homogêneo, marcado por contradições de classe. O grupo ou classe que lidere esse bloco é hegemônico porque consegue ir além de seus interesses econômicos imediatos, para manter articuladas forças heterogêneas, numa ação essencialmente política, que impeça a irrupção dos contrastes existentes entre elas. [...] Logo, a hegemonia é algo que se conquista por meio da direção política e do consenso [...]. Pressupõe, além da ação política, a constituição de uma determinada moral, de uma concepção de mundo, numa ação que envolve questões de ordem cultural, na intenção de que seja instaurado um "acordo coletivo" através da introjeção da mensagem simbólica, produzindo consciências falantes, sujeitos que sentem a vivência ideológica como sua verdade. O pensamento político e ideológico, dessa forma, apresenta-se como uma realidade prática, porque, ao ser compreendido e aceito pelos atores sociais, torna-se poder material, converte-se em ação prática, ou, mais precisamente, em *práxis.*

Na abordagem de Raymond Williams sobre a hegemonia, este a considera como um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida; incluem-se nesse aspecto toda a percepção de um indivíduo sobre si, seus sentidos e sua sensação de realidade. Um sistema de vivência de valores e significações que são experimentados como prática. O conceito para o teórico inglês deixa as raias de um mero processo de controle e é analisado como uma prática social complexa que atribui aos indivíduos o próprio sentido de realidade. É, como afirma, "no sentido mais forte uma 'cultura', mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vívidos de determinadas classes" (WILLIAMS, 1979, p. 113). Nessa forma de proposição da hegemonia, Williams procura combater o sentido de superestrutura como uma entidade que pudesse ser analisada em si, abstraída do trabalho e das forças produtivas de uma sociedade. Nesse sentido, acaba por delinear um conceito de cultura que precisa estar essencialmente envolto no jogo de poder das dinâmicas materiais e econômicas de uma sociedade de classes. Segundo diz (1979, p. 114):

> O trabalho e a atividade cultural não são agora, em nenhum sentido comum, uma superestrutura; não só devido à profundidade e totalidade em que qualquer hegemonia cultural é vivida, mas porque a tradição e a prática culturais são vistas como muito mais do que expressões superestruturais – reflexos, mediações ou tipificações – de uma estrutura social e econômica formada. Pelo contrário, estão entre os processos básicos da própria formação e, mais, relacionadas com uma área muito mais ampla da realidade do que as abstrações da experiência "social" e "econômica".

Não seria possível, no entanto, se afastar da ideia de superestrutura evitando sua abstração para compreender, contraditoriamente, o conceito de hegemonia como um bloco. É preciso relembrar como a hegemonia constrói seu prestígio historicamente em relação com a

conquista das forças produtivas (GRAMSCI, op. cit., p. 11). Por isso Williams concebe a noção de uma tradição seletiva, que aglomera suas formas de pensar sobre um todo dinâmico, conforme diz (WILLIAMS, 2011a, p. 54):

> Os processos de educação; os processos de uma formação social muito mais ampla no seio de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva num plano intelectual e teórico: todas essas forças estão envolvidas no contínuo fazer e refazer de uma cultura dominante eficaz cuja realidade, como algo vivido e construído em nossa vida, delas depende.

Formulado assim, podemos compreender a hegemonia como uma forma dinâmica que depende, necessariamente, de outro processo: o de incorporação. Nesse sentido, a hegemonia torna-se um conjunto de práticas, significados e valores que é dominante e eficaz. Esse conjunto não é uma abstração de um sistema de ideias, é fundamentalmente vivido e, portanto, assume um caráter de realidade para a maioria das pessoas numa dada sociedade e num determinado tempo. Para sua manutenção, no entanto, essa tradição – esse conjunto de valores – torna-se eficientemente seletivo, incorporando em si ao longo do tempo certos elementos e excluindo outros, menos contributivos ou, principalmente, opositores. Essa tradição seletiva, de alguma forma, garante a continuidade da própria hegemonia, uma vez que se responsabiliza por aquilo que Williams chama de *continuidade predisposta*. Lança mão de todo um repertório de informações e interpretações sobre um passado e um presente que ratifica cultural e historicamente a atuação e desenvolvimento de uma ordem hegemônica. A tradição seletiva mantenedora da hegemonia acaba, por fim, por ser um processo vulnerável, uma vez que muitas vezes é forçada a "pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las

ou diluí-las ou convertê-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem elementos realmente importantes da hegemonia corrente" (WILLIAMS, 1979, p. 119).

Por isso não podemos nos esquecer de que, na formulação original de Gramsci sobre a hegemonia, a manutenção do domínio de uma classe hegemônica dependia de uma coerção estatal e legal ativada quando houvesse crises no comando, ou quando houvesse grupos que não tomassem parte na "consciência espontânea", nem ativa nem passivamente. Isso faz prever que a estrutura hegemônica nunca esgota a complexidade formada pelo conjunto total das práticas humanas, e, portanto, todo o cenário social formado pelas práticas hegemônicas e não hegemônicas é cindido e fissurado, e muitíssimo plural, malgrado o aspecto lhano que o discurso hegemônico possa atribuir à sociedade. Raymond Williams trata disso ao formular hipóteses a respeito daquelas práticas que estão excluídas da corporatividade hegemônica: são as práticas residuais ou emergentes.

As práticas residuais seriam aquelas que derivam de práticas anteriores, ou do passado. Podem ter sido incorporadas pelas práticas hegemônicas, em parte, ou não, mas, vistas dessa forma, precisam guardar certa distância das práticas dominantes. Por serem relacionadas com práticas do passado, no entanto, não devem ser confundidas com o "arcaico", mas serem vistas em face de sua atualização no presente (WILLIAMS, 1979, p. 125):

> O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

Já as práticas culturais emergentes são aquelas que surgem carregadas de novos significados, novas práticas e novas relações, que são continuamente criados. Existe o perigo constante de não se conseguir discernir entre as formas que são verdadeiramente emergentes – porque são alternativas ou opositoras à cultura dominante hegemônica – e inovações dentro da própria hegemonia, pois, afinal, novos significados são incorporados constantemente às suas práticas dominantes. Por isso é fundamental enfatizar a base social nas quais se inserem novas práticas culturais, e buscar compreender de que forma novas práticas estão relacionadas às novas classes sociais (WILLIAMS, 1979, p. 127):

> Uma nova classe é sempre uma fonte de práticas culturais, mas enquanto ainda é relativamente subordinada como classe, essas práticas serão provavelmente desiguais, e certamente incompletas. Isso porque a nova prática não é um processo isolado. Na medida em que surge, e especialmente na medida em que é antes oposicional do que alternativa, o processo de tentativa de incorporação tem início, significativamente.

De uma forma ou de outra, tanto as práticas emergentes quanto as residuais, mesmo quando não assumam o caráter de oposição à hegemonia, estarão na maioria das vezes em posição de alternativas. Justamente por isso é que assumirão sempre a característica de resistência diante de uma forma hegemônica de percepção de mundo que, mesmo que internalizada ou não pelos indivíduos sociais, estará sempre a serviço da manutenção da ordem social necessária para a acumulação do capital e exploração da força produtiva de uma classe por outra. É fundamental, sobretudo, perceber nesse modelo teórico proposto por Williams um caráter de funcionalidade histórica. Isso quer dizer que esse modelo há de servir para análises descritas em balizas cronológicas específicas e de modos totalmente fluídos, nunca como categorias estanques ou abstratas do processo social geral. O que é dominante, pode se tornar residual, bem como aquilo que é emergente pode se

tornar dominante a qualquer momento, bastando a hegemonia ativar seus mecanismos de cooptação e incorporação. Sobretudo, é preciso enfatizar que esse modelo deve servir à percepção crítica de práticas culturais concretas, que devem sempre ser nomeadas e compreendidas verticalmente em função de sua historicidade.

Buscamos até aqui traçar um caminho desde as proposições iniciais de Marx e Engels a respeito de arte, que afirmavam que qualquer atividade do espírito estaria inevitavelmente relacionada e sujeita às possibilidades materiais de existência, até, a partir disso, investigar quais são as articulações e dinâmicas que estão implicadas na proposição materialista inicial, revisitando tangencialmente categorias teóricas como a superestrutura e infraestrutura, a ideologia, para repousarmos com Raymond Williams e Antonio Gramsci na noção de hegemonia. A partir da formulação de hegemonia, vimos com Williams duas outras possibilidades alternativas contra-hegemônicas, que são as práticas culturais residuais e emergentes. Esse caminho teórico é útil para iluminar um problema caro aos estudos literários, que é precisamente compreender as relações entre literatura e sociedade de modo equilibrado. A história da crítica literária tem demonstrado a existência de um pendular nocivo entre correntes teóricas que ora se voltam mais para a funcionalidade "social" da literatura, ora se voltam em demasia para as funcionalidades textuais da análise literária, como dissemos acima. Fixar esses pontos teóricos é relevante no sentido de não cedermos à forte pressão que tal pêndulo ainda exerce nos estudos literários especializados. Afinal, ao localizar a literatura e a arte diante deste quadro teórico assim formulado, Williams emite um juízo sobre a prática crítica que nos deve ser bastante elucidativo (WILLIAMS, 2010, p. 61):

> Agora, se voltarmos à questão cultural na sua forma mais usual – quais são as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade? – à luz da discussão anterior, temos de dizer, em

> primeiro lugar, que não há relações entre literatura e sociedade nessa forma abstrata. A literatura apresenta-se desde o início como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada. A sociedade não está totalmente disponível para análise até que cada uma das suas práticas esteja incluída. Mas ao adotarmos essa ênfase, devemos adotar uma outra correspondente: que não podemos separar a literatura e a arte de outros tipos de prática social de modo a torna-las sujeitas a leis muito especiais e distintas. Elas podem ter características bastante específicas como práticas, mas não podem ser separados do processo social geral.

Em vista do mesmo pêndulo da história da crítica literária, ora voltado em demasia para os "aspectos sociais", ora voltado em demasia para "aspectos formais", Williams encontra o seu ponto de equilíbrio através de um *argumentum a fortiori*: destrói o pêndulo e dilui a variação entre os extremos. Já que sua formulação teórica está calcada no conceito de uma hegemonia ativa que abarca a um tempo desde o conjunto dos valores simbólicos até as forças produtivas, *ergo* literatura e sociedade são uma só dimensão composta de modo polimorfo e recíproco, mutuamente complementar, enfim. A dicotomia entre "mais social" ou "mais formal" não pode então persistir numa crítica atenta uma vez que literatura e sociedade são complementares uma à outra, e, incluída num conjunto de práticas sociais, a literatura obedece a "leis" que são homólogas, apesar das especificidades de características enquanto "práticas". Uma crítica literária empenhada nestes conceitos teóricos cuja metodologia considere tal construção epistemológica acerca da literatura, da cultura e da sociedade, deve ser um bom caminho para começarmos a desvelar as relações que devem pautar os diálogos e implicações sociais decorrentes da análise de *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite*, precisamente em suas relações com a guerra civil moçambicana. Resta ainda, no entanto, tecer considerações conceituais relativas à própria história e cultura em Moçambique, no

sentido de que possamos ter um terreno maciço para caminharmos em nossas leituras analíticas dos romances, considerando as especificidades locais.

1.2 Um posicionamento para pensar a literatura em Moçambique

Por princípio, poderíamos nos ater ao fato de que as literaturas africanas em língua portuguesa são um fenômeno específico no interior do conjunto de comunidades que compõem cada um daqueles países africanos, e que seu surgimento, quando muito datando do final do século XIX, é resultado de um complexo panorama social que se forma a partir dos empreendimentos coloniais ligados ao imperialismo europeu, e que produz novas formações sociais através de processos de incorporação de um contingente populacional às culturas colonizadoras. Ao analisar o quadro histórico que dá origem aos aspectos constitutivos das literaturas africanas de língua portuguesa, não temos como desviar do fato de que a colonização imperialista do século XIX acaba ocupando uma posição fundacional, a partir do qual muitas reações africanas farão com que novas culturas surjam no espaço de destruição causado pela colonização. O objetivo não deve ser, no entanto, encarar a colonização como única e principal baliza para a análise da história da África, de modo que isso origine, ainda uma vez, um reflexo vitimista que deposite sempre na conta do colonizador todas as tragédias que decorrem no continente. Doutro modo, não se deve ocultar o peso determinante que a colonização assume na composição da África moderna. É preciso, portanto, encontrar o ponto de equilíbrio para tratar desse assunto, assim como solicitava Joseph Ki-Zerbo (1999, p. 35):

> O historiador de África, sem ser um mercador de ódio, deve dar à opressão do tráfico de escravos e à exploração imperialista o lugar que elas realmente ocuparam na evolução do continente e que tantas vezes e tão habilmente é minimizado por certos historiadores europeus, com resultados terríveis para a

mentalidade dos jovens africanos que nos bancos das escolas se alimentaram desses manjares envenenados.

A centralidade da colonização, doutro modo, quando utilizada como recurso de valorização das afetividades que ligam a perspectiva do pesquisador aos possíveis sucessos dos movimentos históricos mais recentes, levou a problemas gravíssimos de periodização e conceptualização de uma provável história cultural de África. A dificuldade extrema que se encontra de localização e definição dos sistemas culturais endógenos face às sociedades africanas urbanas da contemporaneidade decorrentes da colonização é um exemplo bastante significativo. Decorrem dois efeitos da centralidade da colonização na perspectiva do estudioso das culturas africanas: i) a fratura entre uma cultura da "modernidade" oposta a uma "tradição" africana, e ii) uma periodização simplista de toda a história do continente em três componentes ou etapas, quais sejam, pré-colonial, colonial e pós-colonial.

O primeiro efeito apresenta-se sempre como uma tendência latente, derivada, quiçá, da antropologia colonial, em isolar a África subsaariana num complexo autônomo e atomizado, que seria a África da "tradição", a qual, doutro modo, poderia ser chamada de "África profunda". Convencionou-se atribuir a essa África da "tradição" certos chavões, palavras-conceito autoexplicativas que serviriam para definir *per se* o estatuto de culturas totalmente díspares: exemplos desses chavões são a "oralidade", pretensa essência cognitiva de toda a África subsaariana, ou também a "ancestralidade", que num arrojo mais ambicioso que qualquer antropologia estruturalista pode ser estendida como um valor humano a toda a África. Exemplos como o largo trânsito de uma cultura africana escrita em língua árabe, ou a existência de um alfabeto africano etíope devem ser descartados de uma análise dessa "tradição" justamente por sua ascendência semítica, e, portanto, "não africana", diversas outras formas de escrita e transmissão de conhecimento através da cultura material, tudo isso é desprezado em

favor da tal "oralidade". Contrária às inúmeras dinâmicas históricas que marcam um complexo trânsito entre a porção norte do continente e a sua porção sul, e contrária também a uma visão que constata que a África, em suma, nunca esteve isolada na sua solidão obscura, mas sim, alimentou relações com inúmeros outros espaços (a região sudanesa com o Oriente Médio, a porção norte integrada ao complexo mediterrâneo, a África Austral com a China, a Índia e regiões da Oceania, etc.), essa visada busca identificar nesse "continente da tradição" uma harmonia autônoma, pura e independente, profundamente perturbada pela chegada de um colonizador que introduz em África todos os males. Esse tipo de pensamento acabou repousando nos usos mais extremos de um conceito de "tradição africana", que há muito tem sido questionado.

O antropólogo da Universidade de Abomey-Calavi, no Benim, Obarè Bagodo, considera como marco desse questionamento à ideia de uma "tradição africana" o seminário realizado em Cotonou entre 1987 e 1988, na então Universidade Nacional do Benim, cujo tema era, apropriadamente, *Les savoirs endogènes: pistes pour une recherche*, cujos resultados seriam publicados posteriormente em forma de um livro de autoria coletiva organizado por Paulin Hountondji, e editado pelo CODESRIA em 1994. Segundo Bagodo (2012, p. 53), entre os resultados obtidos naquele seminário, saltava à vista o fato de que os participantes se propunham "(i) a reconhecer que o adjectivo 'tradicional', mesmo quando se apresenta entre aspas, é inadequado, para não dizer depreciativo, e (ii) a preferir o epíteto 'endógeno'". Para justificar os motivos que levavam os estudiosos a essas conclusões, Bagodo cita textualmente a alocução de Hountondji, que transcrevemos aqui (HOUNTOUNDJI, 1994, p. 13, *apud* BAGODO, *id., ibid.*):

> O adjectivo "tradicional" não é inocente senão aparentemente. Utilizado de forma espontânea, por oposição a "moderno", veicula a ideia obscura de um corte radical entre o antigo e o

> novo. Atira, assim, o antigo para um quadro estático, uniforme, sem história e sem profundidade, em que todos os pontos parecem rigorosamente contemporâneos, reservando para a categoria do moderno o prestígio da mudança, ou, numa palavra, da historicidade.

A dissertação de Obarè Bagodo investe pesado no sentido de, cada vez mais, desconsiderar os repertórios culturais africanos como uma "tradição", oposta a uma "modernidade", e sim, como saberes e saberes-fazer endógenos, passíveis de processos de atualização, automodernização, e reciclagens próprias e dinâmicas consoantes ao tempo e ao espaço em que se inserem – ou seja, atribui-lhes exatamente uma historicidade que o conceito de "tradição" parece não poder abarcar até certo ponto. A essa oposição aparente entre modernidade e tradição, Bagodo chama de "falsa antinomia" (id., p. 54), buscando, por sua vez, historicizar mesmo sua origem a partir do decreto proferido pelo imperialismo europeu "triunfalista, condescendente e egoísta", num processo que durou do século XVI até o XIX, de que as outras culturas que encontrava em sua aventura colonial "não passavam de tradicionais, condenadas a uma extinção irrefragável" (2012, p. 55). A mesma antinomia de origens coloniais parece ter sobrevivido a todos os impulsos descolonizadores das ciências e das epistemologias, indo depositar-se numa palavra de "aparente inocência", qual seja "a tradição", oposta à modernidade.

O outro efeito é a caracterização de todas as culturas africanas endógenas como "pré-coloniais", o que coloca a colonização no centro da periodização como um intervalo cunhado de "colonial", e o restante da história de África após o alvorecer das independências como o "pós-colonial". A definição de tal periodização dessa forma encontra problemas seríssimos de ordem antropológica, sociológica e mesmo histórica. Ainda que aceitemos a definição do colonialismo europeu ligado ao imperialismo do século XIX como "situação colonial", assim

como foi definida por Georges Balandier (1993, p. 107-131), não é possível, no entanto, compreender a antiguidade das relações entre Portugal e Angola (que datam desde o século XV), por exemplo, como um período especificamente “pré-colonial” (curiosamente, o Brasil e Angola apresentam histórias de colonização muito aproximativas, e o epíteto “pré-colonial” não há de significar muita coisa para a análise da cultura brasileira contemporânea, assim como é usado até hoje para Angola). Outrossim, acreditar que toda a África conspirava numa estabilidade letárgica antes do contato com o colonialismo imperialista é desconsiderar os inúmeros fluxos e refluxos do continente com outras partes do globo, como já evidenciamos. Além disso, todas as vicissitudes dos processos históricos posteriores às independências jamais poderiam ser vistas em bloco, sobretudo quando esse bloco considerasse que o dado “colonial” estivesse superado, como sugere a terminologia “pós-colonial”. Elikia M’Bokolo, que dedica o primeiro tomo de sua magnífica obra *África negra: história e civilizações* justamente ao período que compreende desde a pré-história do continente até o século XVIII, debate-se com esses conceitos na introdução do volume, justamente buscando subtrair desse período a pecha de “pré-colonial”. Segundo o historiador congolês, ao adotar tal terminologia (M’BOKOLO, 2009, p. 11):

> Registra-se, com efeito, pelo menos um erro de perspectiva, quando não um preconceito prenhe de implicações intelectuais, mas também políticas, quando se pretende dar um sentido à evolução muito longa e inacabada de um continente e partir do último século de sua história: o século colonial. Semelhante miopia não se explica apenas pelo fato deste século ser o mais próximo de nós. Deriva também do fato de muitos continuarem a aí encontrar a legitimidade das suas posições atuais. Ora, o mínimo que se pode exigir do historiador é que abstraia, até onde for possível, das pressões afetivas e sociais do tempo presente. De resto, todas as características que as duas lendas da colonização – a lenda

> negra e a lenda dourada – lhe atribuem são encontradas com uma intensidade variável, conforme as regiões e as épocas, no período designado abusivamente como "pré-colonial": abertura aos mundos exteriores; hegemonismos externos e internos; polarizações sociais; pauperização, dependência e desigualdade dos ritmos de crescimento econômico e das formas de desenvolvimento social; alienação, aculturação ou afirmação de personalidades próprias...

Ora, a introdução do prof. M'Bokolo deveria ser o suficiente para derrubar qualquer persistência de romantismo sobre África "tradicional", quando mais não fosse pelo restante do volume dedicado à caudalosa história africana anterior à colonização imperialista (mas não anterior ao contato com o europeu, posto que, como se percebe, é muitíssimo antigo). Esse modelo de periodização é visto em sua própria historicidade pelo prof. M'Bokolo, articulada que está às "afetividades" daqueles que ainda creem na superação da condição colonial como o mais grandioso feito pelos protagonistas africanos. Isso está na base das mitologias nacionalistas que analisaremos com cuidado adiante. Mas também não se pode olvidar o quanto desta periodização ainda carrega consigo de eurocentrismo, uma vez que considera centralmente a colonização, em fim de contas um empreendimento europeu, na centralidade de todos os demais períodos, como analisa a estudiosa italiana Anna Maria Gentili (2012, p. 52), quando diz que essa periodização "sigue estando moldeada, por convención y conveniencia, preponderantemente sobre los sucesos europeos". O que dizer então do "pós-colonial", que se tornou a última moda dos estudos africanos, obrigando ao pesquisador a adentrar numa seara que ainda se debate acerca de ser uma abordagem teórica, uma proposta estética, uma periodização, uma ideologia? Não fosse o almejo filosófico tão empenhado dessa abordagem, que se precipita sobre as tendências pós-estruturalistas que renovam as epistemologias das estruturas-estruturadas, das complexas ontologias *sui generis*, das essências transmutadas em

especificidades gnosiológicas nunca antes vistas, senão em África, talvez revisitassem o nome próprio que adotaram para si com alguma crítica mais contundente e com mais historicidade (cf., a respeito dessa crítica, o esclarecedor artigo de Mary Louise Pratt, "Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?", 1999b, p. 17-54).

O fato de analisarmos essas categorias clássicas de pensamento sobre África com certo distanciamento crítico tem uma finalidade muito específica neste trabalho: observar as culturas africanas, quaisquer que sejam elas, em vista de suas historicidades – e consideramos então as culturas das sociedades contemporâneas urbanas, das sociedades contemporâneas rurais, as pertenças culturais diversas, do presente e do passado. Não deve ter havido nunca, de fato, nenhum momento de paz idílica e harmonia "tradicional" naquela tal África profunda, uma vez que não é possível encontrar a tal paz idílica em nenhum outro lugar do mundo. Todas as sociedades são dinâmicas, intercambiáveis, mutáveis, conflituosas, humanas, enfim. Não há sentido em se considerar categorias chaves para se pensar África sem um mínimo de estudo específico sobre comunidades, situações e períodos específicos. Na ausência desse empenho pelo dado material específico no interior da pesquisa, apela-se sempre com uma facilidade absurda pelo abstrato: então denomina-se "tradicional" aquilo que, a bem da verdade, se desconhece completamente. A endogenia das culturas residuais em África não deveria ser vista com tamanho comprometimento.

Nada disso significa, no entanto, que o colonialismo imperialista do século XIX não tenha destruído e desestabilizado todas as condições materiais de existência das sociedades africanas assim como elas estavam constituídas antes do processo do "novo imperialismo" (HERNANDEZ, 2008, p. 76-77). Simplesmente, significa dizer que essas sociedades não estavam constituídas de modo essencialmente harmônico, à revelia do restante do mundo, ou melhor, significa dizer que não podemos dizer isso de modo alheio às historicidades das

tais sociedades específicas. Significa ainda dizer que não há como criar generalizações sobre essas sociedades baseadas em termos postos de modo pouco articulado às condicionantes específicas e locais de cada caso. Significa, por fim, que uma abordagem histórica das culturas africanas não deveria funcionar como uma cama de Procusto, em que sempre teremos de ouvir os mesmos termos repetidos *ad nauseam*: tradição *versus* modernidade, ancestralidade *versus* relações parentais modernas, oralidade *versus* escrita, colonizador *versus* colonizado, etc. Infelizmente, essa incansável repetição de termos abstratos e vazios costumeiramente está em detrimento de análises verticais sobre as dinâmicas sociais e históricas específicas no âmbito dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa.

Sendo assim, cumpre realizar uma análise da forma como essas culturas contemporâneas africanas encontraram condições econômicas para o seu alvorecer, e de que forma elas se apresentaram desde o início como resistências no campo intelectual e artístico às formas de opressão perpetradas pelo colonialismo imperialista europeu. Antes de tudo, no entanto, é preciso localizar precisamente o que se compreende por "colonialismo imperialista". E para isso, baseamo-nos numa interpretação do imperialismo de caráter materialista que considera que capitalismo e colonialismo, por princípio, estão intimamente relacionados. Essa abordagem tem raízes antigas, nem sempre voltadas à questão específica do imperialismo europeu em África, mas conservam sempre a análise histórica com fundamentação econômica (HERNANDEZ, 2008, p. 73-74). Por fim, Marx já estava devidamente atento às movimentações das companhias mercantis francesas e inglesas que, já em meados do século XIX, iam empreendendo largos investimentos na China, na Índia, na Argélia, na Pérsia e em outros espaços que foram igualmente se tornando "coloniais" ou "zonas de influência" à medida que o esforço econômico europeu avançava. Em carta a Engels de 1858, Marx escreve o seguinte (MARX; ENGELS, 1973, p. 297):

> No podemos negar que la sociedad burguesa ha experimentado por segunda vez su siglo XVI, un siglo XVI que, así lo espero, tocará a difuntos para la sociedad burguesa, del mismo modo que el primero la dio a luz. La misión particular de la sociedad burguesa es el establecimiento de un mercado mundial, al menos en esbozo, y de la producción basada en dicho mercado mundial. Como el mundo es redondo, esto parece haber sido completado con la colonización de California y Australia, y con la apertura de China y Japón.

A construção da análise de Marx propõe um paralelismo, tanto no domínio estilístico de sua linguagem quanto no conceito histórico que define, entre um século XVI do passado e outro, no presente, em que os mesmos termos de expansão geográfica e econômica se repetem. Segundo o que previa Marx, se o primeiro século XVI deu à luz a burguesia, através do colonialismo mercantil que estabeleceu um mercado mundial, o segundo século XVI trataria de "*tocar a difuntos*" essa mesma burguesia. As previsões de Marx eram de que uma revolução que suprimisse definitivamente o capitalismo internacional chegasse às imediações da internacionalização da economia burguesa. Sem entrar no mérito da questão, vale perceber como Marx pôde compreender que o avanço do mundo europeu em direção ao Oriente Médio, à Ásia, à Oceania e à África estava a serviço de um projeto de internacionalização da economia capitalista. Assim, as diversas formas que o colonialismo assumiu nos inúmeros espaços em que os europeus o praticaram estiveram a serviço do capitalismo que então se formava, ou renovava, a partir de uma internacionalização de caráter econômico, sobretudo.

O historiador britânico de inspiração marxista Eric Hobsbawm (nascido em território africano, a propósito) busca compreender esse momento da história europeia, a que ele argutamente chama de "era dos impérios", conjugando uma série de fatores de ordem política,

ideológica e social a um fator central econômico que, embora não seja o único determinante do colonialismo que derivou do imperialismo do final do século XIX, acaba por ser sempre o princípio e a finalidade desse empreendimento megalomaníaco das potências europeias. Neste sentido, Hobsbawm (1988, p. 100) declara que um motivo "geral" para o novo imperialismo do século XIX teria sido justamente a busca de mercados que, através de esforços de exportação, resolvessem os problemas econômicos relativos à superprodução oriunda das crises europeias da segunda metade do século. Além do escoamento dessa produção excedente, a busca por novas fontes de matérias-primas, bem como o "imperialismo social"[4], são fatores decisivos para impulsionar o empreendimento colonial em terras cada vez mais remotas. Resulta disso que, até o final do oitocentos, um curto número de potências europeias terá distribuído seu domínio em colônias efetivas ou zonas de influência por quase toda a superfície do planeta, criando um gigantesco complexo comercial global (*Ibid.*, p. 95):

> Então, o fato maior do século XIX é a criação de uma economia global única, que atinge progressivamente as mais remotas paragens do mundo, uma rede cada vez mais densa de transações econômicas, comunicações e movimentos de bens, dinheiro e pessoas ligando os países desenvolvidos entre si e ao mundo não desenvolvido. Sem isso, não haveria um motivo especial para que os Estados europeus tivessem um interesse algo mais que fugaz nas questões, digamos, da bacia do rio Congo, ou tivessem se empenhado em disputas diplomáticas em torno de algum atol do Pacífico. Essa globalização da economia não era nova, embora tivesse se acelerado consideravelmente nas décadas centrais do século.

[4] "A partir do momento em que o grande imperialista Cecil Rhodes observou em 1895 que, para evitar a guerra civil, era preciso se tornar imperialista, a maioria dos observadores se conscientizou do assim chamado 'imperialismo social', isto é, da tentativa de usar a expansão imperial para diminuir o descontentamento interno por meio de avanço econômico ou reforma social, ou de outras maneiras" (HOBSBAWM, 1988, p. 105).

Além dos fatores políticos, econômicos e sociais que motivaram a expansão imperialista que motivou o colonialismo, existem os fatores essencialmente culturais que decorrem do empreendimento ao mesmo tempo que o motivam. A cultura hegemônica do período dos impérios esteve num contato nunca antes visto com a imensa miríade de formações culturais absolutamente distintas da europeia e precisou formular posições e ideias em relação ao resto do mundo não europeu que, da mesma forma que formulasse uma concepção para o que poderia considerar como cultura – as organizações da vida cotidiana, de sociedade, a construção de conhecimento de cada comunidade –, precisou criar uma base ideológica, a partir daí, que justificasse a ação colonizadora (HOBSBAWM, 1988, p. 118). É por isso que o intelectual palestino Edward Said pensa no fato colonial oriundo do imperialismo em face da cultura que se debate e se organiza a partir dele (SAID, 1995, p. 40):

> Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como "raças servis" ou "inferiores", "povos subordinados", "dependência", "expansão" e "autoridade". E as ideias sobre cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais.

Acerca da reflexão sobre como o imperialismo europeu do século XIX arma condições históricas para o surgimento do discurso moderno a respeito da cultura no Ocidente, Terry Eagleton remonta os conflitos vividos pelo pensamento romântico contra o conceito de "civilização", marcado demasiadamente pela aristocracia iluminista

e com caracteres evidentemente imperialistas. Desse modo, como analisa, o conceito de cultura a partir do romantismo alemão, *Kultur,* "tornou-se assim o nome da crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo" (EAGLETON, 2011a, p. 22; cf. também WILLIAMS, 2000; 1969) – essa nuance crítica no interior da arte europeia não impediria o agressivo impacto do imperialismo em África, no entanto. A partir dessa fundamentação ideológica baseada nas motivações econômicas que lançaram o europeu em direção da partilha do mundo não europeu no final do século XIX, se seguiu a pilhagem, o saque desmedido, a desorganização das sociedades, o assassinato e inúmeras outras formas de violência que acompanharam todo o colonialismo, desde seu auge na segunda metade do século XIX. Frantz Fanon alerta para essa possibilidade de visualizar o colonialismo, solicitando a referência às razões materiais com as quais foi condicionado (FANON, 1975, p. 40-41):

> Parecidas tentativas ignoran voluntariamente el carácter incomparable de la situación colonial. En realidad, las naciones que emprenden una guerra colonial no se preocupan de confrontar culturas. La guerra es un negocio comercial gigantesco y toda perspectiva debe ser relacionada a este criterio. La servidumbre, en el sentido más riguroso, de la población autóctona es su primera necesidad. [...] Por esto se deben modificar sus sistemas de referencia. La expropiación, el despojo, la razia, el asesinato como objetivo se duplican en un saqueo de los esquemas culturales o, por menos, son condicionadas a este saqueo. El panorama cultural es desgajado, los valores burlados, borrados, vaciados.

Justamente por isso é que os pensadores mais radicais da situação colonial não hesitaram em anunciar a "morte da cultura" das sociedades submetidas às transformações de base ocasionadas pelo colonialismo imperialista. Com efeito, ao verem desmoronar aos seus

olhos inúmeras formas de organização social que suportavam práticas culturais muito específicas, pouquíssimas outras analogias de linguagem lhes restariam senão a figura da morte. Aimé Césaire, por exemplo, reflete (1956, *in* SANCHES, 2011, p. 258-259):

> O mecanismo dessa morte da cultura e das civilizações sob o regime colonial começa a ser bem conhecido. Para desabrochar, toda a cultura precisa de um enquadramento, de uma estrutura. Ora, não há dúvida que os elementos que estruturam a vida cultural do povo colonizado desaparecem ou degeneram devido ao regime colonial. Trata-se, bem entendido, em primeiro lugar, da organização política. Pois é preciso não perder de vista que a organização política que um povo se outorgou livremente faz parte, e num grau eminente, da cultura deste povo, cultura que, por outro lado, ela condiciona. [...] Trata-se da limitação da civilização colonizada, supressão ou do abastardamento de tudo o que a estrutura. Como não nos admirarmos, nestas condições, com a supressão daquilo que é uma das características de qualquer civilização viva, a faculdade de renovação?

É possível considerar a posição de Césaire radical justamente porque ele concebe a cultura colonizada como impossibilitada de renovação após a introdução da cultura colonial nos territórios colonizados. O quadro sociocultural específico a que essa proposta faz referência foi de perceber que, a partir da colonização, as formas de transmissão do conhecimento e constituição social da cultura em África precisariam viver lado a lado com as formas de transmissão do conhecimento europeias, e sua economia de base exploratória, transplantadas para aquele continente por força dos movimentos exploratórios e imperialistas que irradiaram do velho continente em levas consecutivas e intermitentes desde o século XV. Em casos específicos, como o do colonialismo português, por exemplo, certas estratégias de integração da população colonizada ao seio da cultura colonial mostraram produzir grupos sociais distintos, que tiveram impacto político

bastante relevante para o destino da colonização, nos quais, para todos os efeitos, não ocorreria uma "morte cultural", mas a emergência de novas práticas culturais inscritas no interior dos limites impostos e sugestionados pela sociedade colonial.

O intelectual moçambicano Eduardo Mondlane, pensando a respeito da estrutura social de Moçambique sob o domínio português, demonstra que desde o final do século XIX, quando Portugal completara a conquista dos territórios e conseguira implantar um sistema de administração colonial, dois códigos administrativos entraram em vigor, um legislando sobre a população branca de origem europeia, uma pequena minoria responsável por grande parte das receitas públicas justamente porque detentora de grande parte dos estabelecimentos empresariais e comerciais, e outro legislando sobre uma categoria a que os portugueses chamavam de "indígenas", que se tratava na verdade dos africanos negros, a grande maioria da população do território a quem, por princípio, estava negada a cidadania (MONDLANE, 1975, p. 34). O intelectual guineense Amílcar Cabral afirma que esse tipo de desigualdade oficial fomentada pelo aparato de Estado cria duas classes no seio da sociedade colonial. Por isso não hesita em lançar mão do instrumental teórico marxista que pensa nesse problema em termos da luta de classes (CABRAL, 1976, p. 223):

> A característica principal, como em qualquer espécie de domínio imperialista, é a negação do processo histórico do povo dominado por meio da usurpação violenta da liberdade do processo de desenvolvimento das forças produtivas. Ora, numa dada sociedade, o nível de desenvolvimento das forças produtivas e o regime de utilização social dessas forças (regime de propriedade) determinam o modo de produção. Quanto a nós, o modo de produção, cujas contradições se manifestam com maior ou menor intensidade por meio da luta de classes, é o fator principal de cada conjunto humano.

Havia uma brecha, no entanto, uma vez que o grupo dos colonizados era dividido em dois subgrupos: o do africano nativo, o

indígena, vivendo inserido nas economias de subsistência dos meios rurais (consistindo em 94% da população de Moçambique segundo Mondlane); e o daquele que era considerado "civilizado", porque estava integrado aos sistemas de referências culturais portugueses, e, abandonando as economias de subsistência rural, vivia de salários, alheio aos sistemas culturais anteriores (MONDLANE, 1975, p. 39). Estas eram as bases do que Mondlane chama de "sistema do *assimilado*", o qual, na verdade, se prestou a criar minorias aculturadas dentro da sociedade moçambicana. Levantamentos empreendidos por Mondlane mostram que, no início da década de 1960, essas minorias estavam segregadas nas periferias dos centros urbanos vivendo de pequenos salários. É importante ressaltar que a assimilação portuguesa tinha bases históricas antigas depositadas na ideologia da missão evangelizadora do português entre os "gentios", desde as antigas formas de colonialismo. Mas em relação ao colonialismo ligado ao imperialismo do século XIX, a assimilação adquiriu um estatuto jurídico que produziu, durante todos os anos da colonização imperialista, diversas gerações de assimilados na sociedade moçambicana. Não por acaso, as "missões" foram as principais instituições de letramento e aculturação dos "indígenas", grandes formadoras de assimilados, portanto, como analisa o sociólogo moçambicano José Luís Cabaço (2009, p. 107).

Inúmeras alterações sobre a legislação que estabelecia a regulamentação sobre as bases sociais que distinguiam o cidadão português, o assimilado e o indígena ocorreram, sobretudo, devido à pressão internacional após a Segunda Guerra Mundial em relação à autodeterminação dos povos, que foi gradualmente aceita pelas potências, o que tinha relações claras com a emancipação política rapidamente conquistada pelos africanos, a partir da década de 1950 (HOBSBAWM, 1995, p. 218; M'Bokolo, 2009, p. 574; após a década de 1960, só Portugal continuava uma anomalia imperial efetiva em África). A historiografia sobre a colonização portuguesa, no entanto,

oferece pistas a respeito da incapacidade da empresa colonial portuguesa de oferecer condições de trânsito social para a população nativa. De fato, as diversas alterações da legislação portuguesa sobre as possessões de ultramar ao longo do séc. XX demonstram justamente como Portugal se debatia para encontrar meios mais eficazes de controle das possessões. Valentim Alexandre (2000, p. 193), ao analisar a *Lei Orgânica do Ultramar Português*, promulgada em 1953, afirma que esta:

> [...] não introduz mais do que alterações menores na administração ultramarina; contra a lógica da assimilação, manteve-se o Estatuto dos Indígenas (modificado em 1954), que na prática retirava a cidadania portuguesa à esmagadora maioria da população africana. A essa situação escapavam apenas os "assimilados" – aqueles a quem era expressamente reconhecida a integração nas formas de vida e nos valores da civilização europeia –, que não passavam de uma ínfima minoria (0,8% em 1961, quando o Estatuto foi finalmente abolido). Este número reflete bem a incapacidade – e, até certo ponto, a falta de vontade política – de criar as elites que fizessem a mediação entre o poder colonial e as sociedades africanas.

Ora, não será talvez apelar muito perceber nesse complexo quadro da sociedade colonial uma oportunidade de visualizar as propostas de Raymond Williams para a cultura numa sociedade de classes, com as devidas mediações. Afinal, a cultura do colonizador penetra com uma violência desmesurada em território africano, construindo uma classe social específica e minoritária que há de ser proprietária de todos os meios de produção; além disso, essa classe há de contar com a garantia oferecida por um eficaz aparato de Estado (polícia, legislação, sistema jurídico) a favor de um pensamento civilizatório que põe em relevo a sua cultura, alvo maior a ser alcançado na "evolução dos africanos" (essa será, em África, a chamada "máquina colonial", na célebre expressão consagrada pelo escritor angolano Uanhenga Xitu, 1980), em detrimento de sua cultura anterior, considerada então

menor, bárbara e atrasada. Não poderíamos dizer que essa classe social formada pelos cidadãos portugueses nos espaços coloniais africanos compõe uma hegemonia cultural, detentora de um conjunto de práticas culturais próprias?

A diferença será talvez justamente que essa hegemonia se constrói mais pela coerção, pela origem bélica das guerras coloniais. Mas um pensamento que justificasse ideologicamente a presença portuguesa em África, mais do que a "missão civilizadora" propagada também por outras colônias, encontrou respaldo em certas formas de pensar muitíssimo antigas dos portugueses: desde o mito do quinto império até a ideia de Portugal como uma nação pluricontinental. No interior daquela camada social que compunha a hegemonia colonial nos territórios africanos, esse tipo de pensamento com certeza foi predominante, como mostra Leila Hernandez ao evidenciar como o ministro das colônias em 1930 enfatizou a "vocação colonizadora" do país como marca da política da ditadura militar (HERNANDEZ, 2008, p. 510).

A outra classe social, a da grande maioria dos africanos com suas diversas formas de organização social, comporia aquilo que podemos chamar de práticas residuais, se considerada a perspectiva da sociedade colonial e, posteriormente, a composição das novas sociedades africanas urbanas dos Estados independentes. Segundo a definição de Williams para o residual, tratar-se-ia justamente de um conjunto de práticas culturais "anteriores", "formadas no passado", mas que se encontram em processos dinâmicos de ativação constante no presente. Embora Césaire insistisse na "morte da cultura" colonizada, vimos como, pelo menos no caso do colonialismo português, houve uma tentativa sistemática de integração de indivíduos do outro espectro social à cultura colonial ocidental, e como isso originou novas configurações sociais no interior da sociedade colonial. Analisaremos o resultado dessa tentativa de integração mais adiante,

mas, de todo modo, as culturas africanas permanecem ainda hoje em atualização e renovação constante (a antropologia contemporânea entre as sociedades africanas pode ser a prova de como muitas culturas se ressignificaram a partir do colonialismo; cf., p. ex., FRY, 2003; MUNANGA, 1993).

As definições analíticas desses grupos sociais aqui chamados de "classe" não devem significar que o imenso grupo de africanos excluídos dos privilégios da elite colonial (quase a totalidade da população africana) fosse uma massa amorfa e subalterna. Antes, procuram investigar justamente como diante do estatuto econômico da sociedade colonial, que motiva a construção de um aparato jurídico segregacionista, essa massificação era operada justamente pela exclusão e subordinação da força de trabalho aos interesses metropolitanos, integrados aos interesses capitalistas de uma economia mundial. Assim sendo, seria demasiado obtuso não enxergar a movimentação dialética que decorre dos diversos movimentos que o grupo dominante precisou operar para manter sua hegemonia ativa, e, portanto, dependeu de argutas estratégias de incorporação humana e cultural das classes subordinadas. Assim como é igualmente obtuso não perceber que a incursão europeia pela África despertou, desde o início, as mais diversas formas de resistência e subversão.

Com efeito, na proposta inicial de Raymond Williams, há referência à constante possibilidade de uma ordem hegemônica incorporar as práticas residuais. Diante da situação colonial africana, poderíamos investigar duas ordens de incorporação: a primeira refere-se evidentemente à política da assimilação, como estratégia de integração à cultura colonial, mas que visava à neutralização da cultura residual; quanto à outra, trata-se de uma forma política de que Portugal lançou mão para preservar algumas chefaturas originais em favor da manutenção da estrutura administrativa colonial em territórios mais distantes dos centros urbanos (HEDGES; ROCHA, *in* HEDGES, 1999,

p. 182-183). Trata-se, efetivamente, de como a colonização portuguesa dependeu do reconhecimento e cooptação de autoridades locais consagradas segundo as referências das culturas endógenas (cada caso é específico, somente a antropologia poderia desvelar as dinâmicas endógenas) para o estabelecimento de um cinturão de autoridades leais e eficientes para a extensão do poder colonial pelo interior do continente. Se, nos primeiros decênios da colonização, o regulato tornou-se cada vez mais obsoleto face à expansão do colonialismo em Moçambique, após a gestão do governador geral José Tristão de Bettencourt, a partir de 1940, que reordenou muitas dinâmicas da exploração colonial no país, os régulos deveriam ter seu poder ampliado, já que, segundo analisam David Hedges e Aurélio Rocha (*in* HEDGES, 1999, p. 99-100):

> [...] o Governador-Geral queria reforçar a posição dos régulos e da ideologia local, de forma a desempenharem o melhor possível, as suas novas obrigações, trabalhando a par com a administração portuguesa na organização da produção e na identificação administrativa da população.

Outra possibilidade de análise é justamente a respeito do tipo de classe que surgiu a partir das tentativas de integração, ou seja, entre os assimilados. Mais ou menos organizados intelectualmente, os integrantes dessa nova classe procuraram alternativas para a condição colonial opressora, a partir da experiência individual, e começaram a formular um pensamento de caráter identitário que pudesse fazer face ante os instrumentos de coerção, tanto os ideológicos quanto os políticos. As raízes desse tipo de pensamento são antigas: vozes dissonantes ao projeto português do ultramar existem desde antes do século XIX. A partir do século XX, no entanto, tomam a forma daquilo que Mário Pinto de Andrade chama de protonacionalismo, e, através de continuidades e rupturas, desembocarão num pensamento verticalmente

crítico a respeito da colonização portuguesa na África colonizada por Portugal e, posteriormente, na formulação de uma estratégia política de supressão do colonialismo de caráter programático e nacionalista. Segundo afirma Andrade (1997, p. 185-186):

> A linha de continuidade situa-se no plano dos temas essenciais do discurso político e da práxis, considerados num outro contexto e carregados de conteúdos diferentes. Com efeito, a problemática inerente ao sistema colonial recolocar-se-á durante largo tempo em termos da dicotomia indígena/ assimilado, da permanência apenas dissimulada do trabalho obrigatório, do esbulho das terras ou do acesso à instrução. [...] Mas o protonacionalismo, na sua essência, foi produtor de um discurso com uma finalidade ilusória: assumindo-se como negros cultos, no molde ocidental, sujeitos da nação portuguesa e legalistas, esses ideólogos [...] não tinham atingido o grau crítico de compreensão lógica do sistema colonial português. [...] E aí reside, precisamente, o ponto de ruptura que será expresso pela geração que fará a sua entrada na cena da história, nos anos imediatos à segunda guerra mundial.

O movimento que levaria à criação de uma *intelligentsia* africana que conseguisse representar de fato uma ruptura com as manifestações "protonacionais" do início do século, no entanto, parece ter seguido um caminho paulatino, embora baseado sempre na consciência da opressão vivida pelas culturas residuais endógenas em face da hegemonia desempenhada pela cultura colonial. O protonacionalismo está relacionado com a ínfima elite letrada, fruto das primeiras orientações assimilacionistas da presença portuguesa em Moçambique (os velhos assimilados). A consciência crítica sobre a colonização parece surgir concomitante ao surgimento de um novo tipo de assimilação informal que foge ao controle efetivo do aparato colonial, no entanto. Trata-se das populações periurbanas da colônia, em contato franco com os sistemas de referências europeus transplantados pela elite colonial à

África, uma vez a força de trabalho das populações periurbanas era solicitada para a manutenção de trabalhos serviçais e braçais no interior da sociedade urbana. A relação que esse grupo alimenta com a cultura ocidental parece seguir uma chave mais subversiva, por assim dizer, como explana Cabaço (2009, p. 142): "as populações periurbanas da colônia, juridicamente *indígenas*, são a evidência de que, a par da política de *assimilação* decorria um processo espontâneo de mudança cultural, no qual os subsídios de 'modernidade' da sociedade colonizadora eram menos *imitados* e mais *apropriados*".

Portanto, a partir da segunda metade da década de 1940, surge uma nova possibilidade de pensamento sobre a questão colonial em África, segundo afirma Eduardo Mondlane (1975, p. 115):

> Em Moçambique surgiu uma nova geração de insurrectos, ativos e determinados a lutar pelos seus próprios meios e não dentro dos parâmetros impostos pelo governo colonial. Estavam em posição de examinar outros aspectos essenciais da sua situação: a discriminação racial e exploração dentro do sistema colonial; a fraqueza real do colonizador; e, finalmente, a evolução social do homem em termos gerais, com contraste entre a emergência da luta dos negros na África e na América e a resistência muda do seu próprio povo. [...] A nova resistência inspirou um movimento em todas as artes, que começou durante os anos 40 e influenciou poetas, pintores e escritores de todas as colônias portuguesas. Em Moçambique os mais conhecidos são provavelmente os pintores Malangatana e Craveirinha, o escritor de contos Luís Bernardo Honwana, e os poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa.

O que se percebe aí é uma movimentação social e política que continha um clamor forte, representando tendências nacionalistas formuladas a partir de uma consciência identitária e revolucionárias, a partir do ponto de vista de uma consciência política. Mas, ao lado da movimentação social e política, um tipo novo de arte começou a

ser produzida, empenhada neste tom reivindicatório. É possível interpretarmos esses dados históricos percebendo que esse grupo de pessoas formava uma nova classe que surgiu no seio de uma comunidade africana presente nos subúrbios das grandes cidades coloniais. Com acesso à língua europeia, aos seus instrumentos comunicativos como a imprensa, esse grupo começou a formular um pensamento sobre a situação colonial de forma crítica, e todo esse pensamento crítico estava a par de uma série de práticas culturais que lhe acompanham. Não será demasiado interpretar esse conjunto de práticas culturais como práticas emergentes em face da hegemonia colonial.

Muito se tem dito a respeito do surgimento da cultura contemporânea de África, situada entre as culturas residuais endógenas e a cultura hegemônica do colonizador, não necessariamente dentro dessa chave teórica (MBEMBE, 2009). Existe, no entanto, sempre uma grande dificuldade de situar essa nova cultura tanto em relação à cultura colonial quanto em relação às culturas das sociedades endógenas. Fanon analisa essa relação, tratando da literatura, de uma forma temporal, estabelecendo três etapas de evolução: a primeira, integralmente assimilada, é quando o africano letrado produz obras inteiramente voltadas para a metrópole, e de costas para uma categoria da população a que ele chama de "povo" (os africanos colonizados não inseridos no processo de assimilação – a quase totalidade da população). Num segundo período, as culturas dos africanos não assimilados são relembradas, e um processo de resgate se inicia, em que, segundo Fanon, não deixa de prevalecer um "mal-estar". O terceiro período parece marcar o momento de que tratamos, em que uma literatura surge empenhada num nacionalismo que, além de falar ao povo, vem a convocá-lo (FANON, 2005, p. 255-256):

> Enfim, num terceiro período, dito de combate, o colonizado depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do

> povo, ele se transforma em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos.

O surgimento dessa classe intermediária entre o antigo assimilado e o "indígena" foi de fato um fenômeno transcendente, surgido em todos os países da África colonizada, e também em outros territórios coloniais. Precisamos aqui enfatizar, no entanto, o caráter empenhado dessa cultura, cujo surgimento foi ensejo das movimentações sociais e políticas que almejaram e construíram as novas nações nos espaços coloniais. Entre a emergência de um conjunto de práticas culturais e a dominância de práticas hegemônicas, no entanto, situa-se um ponto de conflito e embate, como se pode prever. Entre as dificuldades de qualificação de um conjunto de práticas como emergentes, Williams previu justamente o problema de encontrar uma verdadeira oposição à hegemonia como uma característica determinante (WILLIAMS, 2011a, p. 16). As dificuldades de manutenção do colonialismo em África, aliadas à forte oposição representada pela nova classe, deixaram poucas opções para os europeus, conforme afirma Fanon (2005, p. 273) a respeito do embate:

> A cultura nacional é, sob a dominação colonial, uma cultura contestada e cuja destruição é perseguida de modo sistemático. É uma cultura condenada rapidamente à clandestinidade. Essa noção de clandestinidade é imediatamente percebida nas reações do ocupante, que interpreta o amor às tradições como uma fidelidade ao espírito nacional, como uma recusa a submeter-se. Essa persistência em formas culturais condenadas pela sociedade colonial é já uma manifestação nacional.

O conflito, mais do que cultural, tornou-se verdadeiramente bélico quando as pessoas engajadas tomaram consciência de que o

colonizador era detentor de uma forte máquina repressora e seria incapaz de propor qualquer possibilidade de diálogo. As guerras de libertação que se seguiram em toda a África foram, na verdade, gestoras de novos Estados-nações. Nesse sentido, percebemos o quanto as práticas culturais emergentes surgidas no interior de uma nova classe social explorada e dominada por uma cultura hegemônica são capazes de organizar um movimento de libertação, que, posteriormente, terá a obrigação de organizar um Estado-nação. Amílcar Cabral parece ter previsto esse movimento, pelo que afirma (CABRAL, 1976, p. 224-225):

> O estudo da história das lutas de libertação demonstra que são em geral precedidas por uma intensificação das manifestações culturais, que se concretizam progressivamente por uma tentativa, vitoriosa ou não, da afirmação da personalidade cultural do povo dominado como ato de negação da cultura do opressor. Sejam quais forem as condições de sujeição de um povo ao domínio estrangeiro e a influência dos fatores econômicos, políticos e sociais na prática desse domínio, é em geral no fato cultural que se situa o germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação.

Podemos ver, portanto, como o colonialismo imperialista contou com uma estratégia cultural hegemônica nos territórios africanos através da imposição do modo de produção capitalista, que foi acompanhado de uma imposição cultural que, quando não renegava totalmente as práticas culturais africanas ao total desprezo, cooptava formas específicas e indivíduos ao processo de incorporação que lhe garantiu, por certo período, sua continuidade predisposta. Ao integrar uma quantidade bastante limitada de africanos ao processo de assimilação, o colonialismo gerou uma nova classe social, intermediária entre si e a grande massa colonizada alienada pelas relações do trabalho, geradora por sua vez de novas práticas culturais emergentes que foram

capazes de enfrentar, tanto culturalmente, quanto belicamente, o colonialismo português. Dentro desse quadro específico da cultura é que uma literatura nacional nasce em Moçambique, representando uma oposição e uma posição alternativa à hegemonia colonial da cultura portuguesa. Antes de afirmar peremptoriamente que a literatura moçambicana consistirá *in totum* em uma prática correlata a uma cultura emergente, situada entre a hegemonia da cultura colonial e a residualidade das culturas endógenas do continente, é preciso atentar para a própria localização da literatura face às hegemonias sociais, o que nem sempre é tarefa fácil. Ainda que seja possível considerar que, de fato, houve toda uma literatura hegemônica, vinculada de modo evidente às práticas culturais coloniais nos países africanos de língua portuguesa, e referimo-nos aqui à chamada "literatura colonial", tão bem compreendida pelo prof. Francisco Noa (2015, 1999), e que o nascimento de uma literatura empenhada a uma consciência identitária autônoma encontra-se no alvorecer do nacionalismo moçambicano no seio das elites periurbanas, é preciso sempre pensar na historicidade que pode implodir tais posições sociais. Raymond Williams (2011a, p. 63) já teria alertado, afinal:

> As artes da escrita e as artes de criação e da representação são, em todo o seu leque, partes do processo cultural em todos os modos e setores diversos [...]. Elas contribuem para a cultura dominante efetiva e são uma dentre suas articulações centrais. Elas encarnam significados e valores residuais, nem todos eles incorporados, embora muitos o sejam. Elas também expressam, significativamente, algumas práticas e significados emergentes, embora alguns dentre eles venham a ser eventualmente incorporados ao atingirem as pessoas e começarem a movê-las.

Assim sendo, até quando essa literatura moçambicana nascente no seio dessa elite periurbana poderá, mesmo, apresentar-se como

emergente face à hegemonia colonial, e capaz de incorporar as práticas residuais na sua tessitura? E quando todas as peças do jogo tiverem sido remanejadas, após a independência e o advento do Estado-nação independente, será ela ainda emergente, capaz de mobilizar o residual, se a hegemonia agora passa a ser desempenhada exatamente por outra elite? Sobretudo, quando essas elites periurbanas deixam de ser efetivamente uma classe social marginal, e chegam-se com maior ou menor proximidade ao campo do poder, não deixará o emergente de ser, de fato, uma alternativa à hegemonia e passará, por sua vez, a ser hegemônico? Essas perguntas só podem ser respondidas face à história cultural de Moçambique para além da luta anticolonial.

O combate armado pela independência em Moçambique foi formado por diversas correntes anticoloniais agrupadas no início dos anos de 1960 numa Frente de Libertação de Moçambique, a FRELIMO. Essa Frente teve como missão avançar na guerra de guerrilhas que empreendia, desde o norte, na província de Cabo Delgado para o sul do país, conquistando áreas libertadas e, sobretudo, gestar uma nova pátria que chegaria com o fim da luta. Tinha diante de si desafios como a herança colonial espalhada pela cultura dos locais que percorria, sublimadas agora numa presença militar ostensiva contra a qual tinha de combater, e, por outro lado, precisava cada vez mais conquistar a adesão das culturas africanas endógenas, ademais, com suas lideranças eventualmente cooptadas e leais ao colonialismo português, com as quais se debateu até conseguir uma postura definitiva diante delas. José Luís Cabaço chama atenção para o caso específico dos *chairmen*, lideranças endógenas também opositoras ao colonialismo português designadas para governarem áreas libertadas, com as quais os jovens materialistas que compunham a FRELIMO definitivamente se indispuseram ao longo dos anos de 1960 (CABAÇO, 2009, p. 293):

> A prática evidenciou o abismo que, sob a aparente convergência das motivações emancipacionistas, separava as cosmologias

> tradicionais e o projeto de "modernidade" de que os jovens guerrilheiros eram portadores. Chairmen e guerrilheiros divergiam em tudo: na concepção do poder, na perspectiva da organização econômica e social, na estratégia militar e no método de treinamento dos combatentes da liberdade, na participação da mulher no esforço de guerra, na forma de tratar os prisioneiros, na própria definição do que seria "um moçambicano" etc. Os chairmen acusavam a direção da FRELIMO de não respeitar as tradições; os dirigentes acusavam-nos de pretenderem recriar uma estrutura de exploração igual à dos portugueses, substituindo-se simplesmente os colonos.

A experiência dos guerrilheiros socialistas da FRELIMO com os *chairmen* parece ter sido determinante para que uma concepção sobre as culturas tradicionais fosse definida no seu ideal de nação que ali se gestava. O desenho específico dos objetivos da luta de libertação ganhava novos traços a partir desse momento (CABAÇO, 2009, p. 295):

> O critério de uma autoidentificação com o território, administrado pelos próprios combatentes, encerrava na ideia da FRELIMO, a de Estado-Nação. A construção de uma nova dimensão da identidade cultural ligava-se à convicção dos revolucionários de que a cultura se transformava com a mudança da sociedade e que o fato de tomar nas próprias mãos a libertação e a reorganização autônoma da vida introduziam na cosmogonia das populações uma diferente dimensão da existência e um dinamismo sem precedentes. A luta armada gerava uma ruptura radical, iniciava uma viagem de retorno cujo destino, em discussão, era, todavia, diferente da sociedade tradicional pré-colonial.

O que estamos a ver é que a construção de uma identidade nacional que visasse ao estabelecimento de um Estado na forma como estava sendo proposto no território moçambicano precisava equacionar as diversas formas de pertenças culturais outras que não se enquadrariam com facilidade no modelo proposto pela ala

dominante da FRELIMO. Ou seja, o nacionalismo revolucionário proposto pela Frente precisaria ser construído em processo, a par da adesão das sociedades endógenas a um pacto consensual acerca de uma nova concepção identitária que transcendesse e superasse as antigas identidades. Evidentemente, isso não era tarefa fácil, sobretudo para um movimento armado que tinha que se ver cotidianamente com a experiência do combate bélico. Nesse sentido, o caminho seguido pela FRELIMO foi justamente do apelo a unidade de um só povo e surgia como um imperativo contrário ao "tribalismo", que percebia nas diversas formas de organização política e social diferentes da organização num Estado-nação um dos muitos inimigos da guerra de libertação. Curiosamente, Amílcar Cabral (1976, p. 225) já o teria prognosticado:

> Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome os caminhos ascendentes da sua própria cultura, que se alimenta da realidade viva do meio e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um ato de cultura.

Esse processo de retomada dos "caminhos ascendentes" da sua própria cultura seria um processo bastante específico para Cabral (1976, p. 228), que define:

> Para que a cultura possa desempenhar o papel importante que lhe compete no âmbito do desenvolvimento do movimento de libertação, este deve saber preservar os valores culturais positivos de cada grupo social bem definido, de cada categoria, realizando a confluência desses valores no sentido da

> luta, dando-lhes uma nova dimensão – a dimensão nacional. Perante esta necessidade, a luta de libertação é, acima de tudo, uma luta tanto pela preservação e sobrevivência dos valores culturais do povo como pela harmonização e desenvolvimento num quadro nacional.

Se no calor da luta de independência a relação entre a FRELIMO e as chefaturas tradicionais tomaram as formas que vimos, a consolidação do Estado após a independência seguiu a mesma lógica, que agora deveria ser radicalizada e transformada em política de governo, e não mais estratégia de agregação para a composição de uma base social correspondente ao movimento de guerrilha. Desde o início da luta de libertação havia entre os componentes da FRELIMO um ideal marxista-leninista originário tanto da formação intelectual dos combatentes letrados quanto das relações que o movimento mantinha com países que apoiavam o movimento de libertação, dentro do contexto da Guerra Fria e da ampliação de zonas de influência do bloco socialista em oposição ao capitalismo ocidental. No final dos anos de 1960, no entanto, as correntes menos socialistas dentro da Frente representaram uma cisão, definindo-se a ala *revolucionária* e a ala *reacionária* (CABAÇO, 2009, p. 312). A morte de Eduardo Mondlane e a ascensão de Samora Machel ao cargo de presidente da FRELIMO, em 1970, marcam a vitória da ala revolucionária e o isolamento da adversária (BRAGANÇA, 1980, p. 48). A configuração desse tipo de nacionalismo revolucionário unitário de cariz marxista-leninista que seria a base sobre a qual se construiria o Estado moçambicano carecia necessariamente de realizar um recorte conceitual sobre a questão ideológica e articular as diversas pertenças sociais das populações do interior do seu projeto. Essa questão até então havia sido somente problematizada diante da questão dos *chairmen* e posteriormente na cisão do partido pela sucessão de Mondlane. Após a definição do caráter marxista-leninista no encaminhamento político da FRELIMO,

emerge entre suas políticas de ação a questão do "homem novo" moçambicano. Severino Ngoenha, refletindo a respeito da construção da identidade moçambicana, alega (*in* SERRA, 1998, p. 24):

> A moçambicanidade, isto é, a transcendência das etnias, dos proto-nacionalismos, das religiões pela política, parecia suscetível de ultrapassar a oposição entre uma posição objetiva e outra subjetiva e de manifestar a tensão entre o projeto global da moçambicanidade e a realidade concreta das particularidades nacionais. Contudo, o medo de sucumbir no altar das pertenças étnicas vai levar o projeto moçambicano a criar mecanismos de integração nacional exógenas e, consequentemente, a alienar a força motriz dos grupos e das suas instituições.

A questão do homem novo é na verdade uma reverberação de ideias políticas que vinham das diversas formas que assumiu o socialismo real praticado na União Soviética e na China, além do socialismo da Tanzânia, encabeçado por Julius Nyerere. A FRELIMO, de uma forma ou de outra, deixou-se penetrar por diversas dessas tendências, construindo uma linha de atuação própria, com fortes traços maoístas e stalinistas (MALOA, 2011, p. 87). Tratava-se de uma tendência de ação cultural que, quando alçada a política de governo, representou uma cisão profunda no seio da sociedade moçambicana. A força centrípeta da construção do Estado moçambicano, que se fazia sentir através de uma coerção cultural que privilegiava uma nova forma de identidade, modernizante e cientificista, em detrimento das inúmeras culturas endógenas, vistas agora obstáculos ao progresso econômico e estabelecimento de um poder "popular", acabou por fazer com que o nacionalismo moçambicano fosse mais a expressão de um Estado jurídico que se estava a construir do que, como no início da luta armada, a expressão de um anseio coletivo de libertação nacional e construção de um Estado no espaço colonial (CAHEN, 2005, p. 41).

Posteriormente, esse tipo de conflito identitário foi utilizado numa espécie de "agressão" dos países limítrofes (a então Rodésia do Sul e a África do Sul, sob o regime do *apartheid*) para a construção de uma guerra de desestabilização que objetivava a derrubada do governo socialista da FRELIMO, evidentemente com apoios muitas vezes inconfessados das potências capitalistas no contexto da Guerra Fria. Esse conflito, chamado de guerra civil, fez com que a FRELIMO radicalizasse cada vez mais seu discurso, e, à altura, a política cultural do homem novo foi comumente comparada ao assimilacionismo português, justamente pelo desprezo em relação às culturas endógenas, conforme afirma Michel Cahen (2005, p. 59):

> Assim, o leitmotiv da Frelimo, "Do Rovuma ao Maputo, um só povo, uma só nação", não foi só um apelo à unidade voluntária, ou mesmo, à unicidade obrigatória: era a negação da própria existência das identidades realmente vividas no seio da população, às quais se opunha o projeto de uma identidade nova, definida geograficamente (Moçambique) e linguisticamente (o português) mas exterior ao vivido das pessoas. A Frelimo, como Portugal, teve de utilizar uma identidade exterior às identidades sociais existentes a fim de legitimar a sua ação. Esta "cultura política" relativa ao projeto nacional é infinitamente mais importante e durável que o recurso instrumental ao marxismo, que, na realidade, nada mais é do que um aspecto contextual deste projeto.

Diferentemente da verificação que pudemos fazer sobre o panorama cultural colonial, em que uma hegemonia colonial portuguesa pôde ser verificada como um conjunto de práticas culturais operantes, em oposição às culturas residuais africanas e, posteriormente, à cultura emergente das elites de africanos letrados que originou o nacionalismo moçambicano, o contexto cultural do estabelecimento do Estado-nação moçambicano parece muito mais complexo. Justamente porque o conjunto de práticas culturais do tipo de socialismo

praticado pelas populações que estavam mais próximas da FRELIMO tinha um caráter muito mais jurídico e protocolar, um alvo para o qual caminhava a construção identitária empreendida pelo Estado, do que uma realidade vivida por todos os moçambicanos à época. Nesse sentido, o conflito armado que se seguiu, além de marcar as agressões externas no contexto da Guerra Fria, marca justamente a fratura social de Moçambique diante do novo Estado constituído após a independência (GEFFRAY, 1991).

Ao mesmo tempo, não é possível pensar que a proposta identitária e cultural operada pela FRELIMO não desempenhe uma hegemonia: tem ao seu favor a detenção de todos os meios de produção do país, uma vez que, após a independência, estatiza a indústria e fundamenta coletivamente o trabalho agrícola, e inspira a construção de um discurso revolucionário que há de dominar todos os meios de imprensa, a comunicação visual das cidades, mesmo a arte, a literatura e os meios acadêmicos, que viram-se seriamente comprometidos com a visão central proposta pelo governo (VISENTINI, 2012, p. 98); além disso, tem ao seu favor todo um aparato fortíssimo de coerção, como um novo sistema de ensino nas escolas, associação de escritores, uma produção cinematográfica, algum controle da mídia[5] e também a experiência extrema dos campos de reeducação e de trabalho (THOMAZ, 2008, p. 177). Assim, a radicalidade do Estado em discutir uma proposta identitária que levasse em consideração as culturas africanas acaba por deixá-las justamente na mesma posição de residuais, com a diferença de que, se no colonialismo eram vistas com

[5] Em relação à produção cinematográfica e ao controle da mídia, vale fazer referência ao documentário *Kuxa Kanema* (Margarida Cardoso, Portugal, 2003). A película trata da construção de uma revista cinematográfica semanal que serviria para demonstrar os "progressos da revolução" nos locais mais remotos do país. Nele podemos assistir a Luís Carlos Patraquim falar a respeito de como não havia uma "censura" oficial por parte da FRELIMO, mas uma espécie de decoro que todos seguiam voluntariamente.

a indiferença racista e eurocêntrica que as desprezava como um misticismo inferior, agora, durante a construção do Estado, eram vistas como culturas "reacionárias", um "tribalismo inimigo da revolução".

Se pensarmos amiúde na literatura haverá a consagração de um modelo de literatura "oficial" que terá como inspiração o tipo de literatura que invocava o nacionalismo moçambicano em oposição ao colonialismo português e que foi frequente no início das lutas de libertação. Essa nova poesia, de que as coletâneas *Poesia de combate* (1977, 1979) são exemplo, privilegiará a figura do "poeta guerrilheiro", da poesia produzida no calor do combate de libertação. Salta aos olhos nessas coletâneas o uso indiscriminado da temática do combate como assunto central para os poemas, a linguagem ordinária e simples, com o objetivo de alcançar todos os públicos (quando mais não fosse pelo fato de os poetas serem recém-letrados em língua portuguesa) e pela supressão da enunciação lírica em primeira pessoa, vista então como manifestação de "individualismo burguês". Esse modelo, que passará a ser visto praticamente como um ideal literário, uma norma, entrará em questão justamente a partir dos anos de 1980, quando um novo grupo de pessoas estará disposto a discuti-lo. O marco dessa discussão é o Concurso Literário de 1980/1981, e um acirrado debate em relação à literatura de que trata Maria-Benedita Basto (2006), num denso trabalho a respeito do tema. É justamente nesse quadro cultural, formado a partir da década de 1980, que se insere uma nova geração de escritores, que distendem o arco do empenho ideológico à poesia revolucionária e produzem uma nova literatura, eminentemente em prosa, versando sobre a mais variada gama de assuntos, inaugurando uma literatura urbana, inovadora e absolutamente inventiva. Cite-se entre esses nomes Ungulani Ba Ka Khosa, Lilia Momplé, Marcelo Panguana, Paulina Chiziane, Nelson Saúte e toda uma geração de escritores pós "revolucionarismo independentista".

A partir de uma abordagem materialista da cultura, que busca investigar justamente quais as relações das práticas culturais com as formas de produção de uma sociedade, procuramos situar as

hegemonias e contra-hegemonias dentro do contexto cultural da sociedade colonial e em Moçambique, e, posteriormente, na sociedade independente do Estado-nação moçambicano, percebendo as vicissitudes e imbricações que a cultura mantém com a história e com os fundamentos materiais sobre os quais as sociedades se assentam. Ficou-nos claro que, se durante o colonialismo havia uma divisão entre hegemonias e contra-hegemonias culturais que representavam, por fim, classes sociais a que eram correspondentes, na sociedade do Estado independente, pelo menos alguns aspectos que permitem perceber uma hegemonia foram preservados na construção do Estado que teve como premissa a elaboração de uma proposta identitária centrípeta e excludente. Situar a literatura diante desse quadro de uma forma exógena é um imperativo: contrariamente ao peso de uma cultura colonial hegemônica, a literatura nacional moçambicana surge como expressão de um grupo social específico. A partir dessa experiência, um modelo é formado no pós-independência e imposto como norma. Justamente aí surge uma geração de escritores que buscarão novas aventuras estéticas, dessa vez não a favor da construção do Estado, mas justamente se situando na fratura, naquilo que o Estado exclui, ou naquilo que se recusa a reconhecer. Esse é o quadro em que podemos situar a literatura em Moçambique a partir da década de 1990 e no qual se inserem os escritores que propomos analisar neste trabalho.

A tentativa de análise da sociedade moçambicana já no século XXI apresenta muito mais dificuldades: a liberalização da economia que "desestatiza" empresas e cria novas elites empresariais, acompanhada das transições políticas que avançaram do unipartidarismo constitucional para um ambiente que almejava a democracia através de eleições multipartidárias[6], com certeza metamorfoseia a coerção

[6] Para uma análise detalhada das liberalizações econômicas e das transições políticas em países africanos anteriormente colonizados por Portugal, cf. Lalá; Ostheimer, 2003; Arrighi, 2006; Cahen, 1995; Jauará, 2004.

estatal sobre o ambiente cultural daqueles espaços, se consideradas formas de coerção que adotavam a violência física e a prisão como forma repressiva. As configurações culturais também mudaram drasticamente: a introdução da televisão aberta em Moçambique fez criarem-se novas formas artísticas mais hegemônicas do que uma literatura crítica a um governo ou não, como, por exemplo, a telenovela, como bem analisa Miguel (2008) e Miguel e Brittos (2004). Com o avanço da educação letrada formal em português para além dos centros urbanos, por mais que esses esforços sejam realizados numa perspectiva intercultural – como analisa Lopes (2004) –, torna o local de permanência das culturas residuais muito mais complexo do que tivera sido antes. Este pequeno trecho fabular do prof. Lourenço do Rosário (2010, p. 57) é exemplar:

> [...] houve em qualquer momento da nossa história uma fratura nos métodos de transmissão do saber entre algumas gerações [...]. Uma menina camponesa que entra na escola da sua aldeia sabe que vai frequentar a mesma até ao final das classes que essa escola fornece e que, depois, vai sair e regressar a casa, tendo perdido todos os ciclos de aprendizagem que as gentes da sua aldeia fornecem a quem não vai para a escola. Essa menina, por seu lado, não recebe alternativas, por parte de quem lhe trouxe a escola para a aldeia. [...] A escola veio da cidade, ela vai atrás, mas a escola que vai encontrar na cidade, não tem carteiras e o professor é a própria vida.

Somente após o desenho desse quadro cultural observado pelo prisma materialista é que estamos prontos a propor a questão seguinte: na análise de obras literárias dos nossos escritores moçambicanos, será possível investigar como a obra se estrutura esteticamente em relação à hegemonia identitária desempenhada pela construção e posterior manutenção do Estado? Se as obras se situam num panorama cultural que vai privilegiar justamente as fraturas da sociedade, não

estarão essas fraturas também sublimadas esteticamente? As contradições, silêncios, ordens, tensões, insuficiências e suficiências moçambicanas de um período estão postos na obra ou a compõem? Como exatamente? Onde se situam as hegemonias e contra-hegemonias na tessitura dos textos literários? Por fim, como poderemos localizar as relações entre a literatura e a guerra especificamente através do estético naqueles textos?

2

Os sobreviventes da noite e a persistência do passado contra o Caos

2.1 Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana

Ungulani Ba Ka Khosa é hoje considerado uma das mais prolíficas vozes da literatura moçambicana em prosa, ao lado de nomes como Mia Couto e Paulina Chiziane, para citar alguns representativos exemplos. Khosa é autor de cinco romances, *Ualalapi* (1987), *No reino dos abutres* (2002), *Os sobreviventes da noite* (2005), *Choriro* (2009) e *Entre as memórias silenciadas* (2013), e de dois livros de contos, *Orgia dos loucos* (1990) e *Histórias de amor e espanto* (1999). Sua *magnum opus*, no entanto, é justamente *Ualalapi*, considerada "uma das obras maiores da ficção moçambicana", como nomeou Maria Fernanda Afonso (2004, p. 297). A fortuna crítica de Ungulani começa a tomar corpo nas últimas décadas e a traçar certo perfil da obra desse escritor. Algum reconhecimento está a ser-lhe atribuído em momentos como a outorga da comenda da Ordem Infante Dom Henrique pelo governo português a ele e à Paulina Chiziane, nos princípios de 2014.

Francisco Esaú Cossa nasceu em 1957 na cidade Inhaminga, na província de Sofala. Lá fez seus primeiros estudos, e o ensino secundário o fez uma parte na então cidade de Lourenço Marques e outra parte na província da Zambézia, onde passou toda a sua adolescência. Com onze anos, em 1968, submeteu-se a um ritual iniciático em que recebeu o nome de um seu tio-avô, Hungulani Ba Ka Khosa

Banhinhgue (que, segundo ele, significaria "diminuam os khosas, que são muitos"), do qual ele extrairia o nome que assinaria a partir do momento em que se tornou escritor. Em 1977 vai para Maputo onde recebe a determinação do governo de fazer um curso intensivo de formação de professores. Em 1978 é direcionado à cidade de Lichinga, na província do Niassa, para dar aulas nos campos de reeducação. Lá assiste a episódios terríveis de violência física e simbólica perpetrados pelas forças do jovem Estado moçambicano contra detentos aprisionados por vários motivos, desde acusações de crimes, a dissidências ideológicas do partido (transgressões imputadas aos então chamados de "reacionários" ou "renitentes", dependendo do caso), e até desvios dos padrões morais exigidos pela FRELIMO, nos quais se enquadravam, por exemplo, prostitutas, alcóolatras, desempregados (os chamados então de "improdutivos", mormente após a "Operação Produção", de 1983). Essa temporada do escritor no Niassa configuraria aquilo que Khosa define com "ruptura com o Poder" (LABAN, 1998, p. 1051; SAÚTE, 2010, p. 358; CHABAL, 1994, p. 310). De volta a Maputo em 1980, Khosa passa pelo funcionalismo público até se tornar membro e funcionário da Associação dos Escritores Moçambicanos. Em 1984 se associa a um grupo para a fundação da revista *Charrua*, marcada por definir uma geração, composta por nomes como Eduardo White, Aldino Muianga, Marcelo Panguana, que questionavam, ainda que de forma reticente, a literatura oficial revolucionária comprometida com as esferas do poder político.

Em 1987 lança *Ualalapi*, obra controversa que inscreveria o nome de Ungulani Ba Ka Khosa na literatura moçambicana por ter carreado atrás de si um rastro de polêmicas. Segundo depoimento do próprio autor a Michel Laban (1998, p. 1067), seu primeiro impulso teria sido publicar um capítulo, "A morte de Mputa", nas páginas da "Gazeta de artes e letras", caderno que encerrava números alternados da revista *Tempo* (1970 – 2008). A proposta teria sido feita ao seu

diretor, à altura, o Albino Magaia, que recusou instantaneamente a publicação do capítulo, segundo Khosa, porque era demasiado "agressivo". Khosa replica o argumento em sua entrevista, desta vez atribuindo-o a Rui Nogar, que teria feito o mesmo comentário – "agressivo" – em relação a *Ualalapi,* quando este, já em forma de livro editado pela primeira vez pela coleção "Início" da Associação dos Escritores Moçambicanos, recebeu uma apresentação do poeta. À publicação de *Ualalapi* ter-se-ia seguido uma grande polêmica por conta das implicações históricas relativas às opções estéticas contidas na obra: *Ualalapi* tratava centralmente da figura a um tempo histórica e mítica de Ngungunhane (ou Mudungazi, antes da entronização), último soberano do chamado Império de Gaza, derradeira instituição política endógena derrotada por Portugal para o estabelecimento da colonização efetiva do sul de Moçambique após a Partilha da África no final do século XIX. Com efeito, uma recensão publicada no jornal *Domingo*, de Maputo, em 6 de setembro de 1987, escrita por Adelino Jorge Fernandes, caracteriza *Ualalapi* como "um SIDA histórico", acusando-o de plágio por incrustar excertos de documentos históricos na malha do texto, mescladas com trechos narrativos autorais próprios sem a devida notação referencial. Segundo o resenhista (FERNANDES, 1987, s/p):

> "Ualalapi" além de ser um talento, é também um erro imperdoável, porque o autor rebaixa a projecção social e dá uma projecção ideológica falsa de Ngungunhane. Ungulani preocupou-se somente em citar de uma ou outra maneira os defeitos de Ngungunhane, enquanto que as glórias que "pesam" sobre ele são maiores. Ungulani, deste modo, questiona Ngungunhane e, como se não bastasse, ainda caminha para o pior: deturpa a imagem histórica de Ngungunhane.

O debate entre a história constrangida pela literatura em relação ao *Ualalapi* não é uma petição de princípio da crítica naquele momento de lançamento da obra, mas, sim, uma indagação invocada

pela própria obra e da qual ela nunca mais se livraria. Cumpriria à crítica analítica, no entanto, buscar compreender com precisão as condicionantes estruturais da estética da obra que provocam tamanha cizânia entre a literatura e a história. Afinal, todo o tema da obra já exige, por princípio, uma reflexão que foge ao domínio da literatura, o que é causado pela intensa referencialidade ao dado histórico de Gaza. Ao demandar um conhecimento histórico grandioso, o leitor estará inserido nas dinâmicas que envolveram o estabelecimento definitivo do poder colonial português no território moçambicano no final do século XIX. Gaza, no entanto, faz referência a acontecimentos *in statu quo ante* aos interesses imperialistas dos portugueses, especificamente da forma como se encontraram influenciados pelo espírito de disputa entre potências durante a partilha da África na segunda metade do século XIX e início do XX e ao mesmo tempo a toda elaboração de uma história nacionalista perpetrada pelo novo Estado moçambicano. O momento político e histórico em que a obra foi lançada, no entanto, não permitiu a nenhum crítico literário lançar mão dessa abordagem sobre a obra, e se de um lado ela acabou conservando a pecha de "agressiva", por outro lado, na pior das hipóteses, não se costuma atentar muito à dimensão crítica atual da obra, por considerá-la de temática "pré-colonial".

2.2 Uma narrativa ensandecida

Um primeiro contato com *Os sobreviventes da noite*[7] decerto deve revelar algumas dificuldades para o leitor que merecem atenção enquanto características do texto. Composto em seis capítulos, o romance é realizado como uma massa textual densa, com parágrafos

[7] Utilizou–se a segunda edição da obra: KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Os sobreviventes da noite.* Maputo: Texto Editores, 2008, doravante chamada de *OSN.*

recorrentemente enormes, podendo custar páginas e páginas, e com uma notação de pontuação e ortográfica bastante incomum. Isso faz com que o texto escorra pelas páginas num ritmo alucinante e absolutamente próprio, sendo preciso buscar a construção do sentido decifrando a densidade da massa textual, em que enredos, as personagens, as ações e situações estão dispersos de modo frenético ao longo da obra. Resta ao leitor, portanto, compor paulatinamente os cenários, a vida das personagens e suas histórias, combinando e recombinando trechos esparsos que se conectarão somente após a leitura do todo. A divisão do texto por capítulos pode acabar por nem ser muito significante: na maioria das vezes representa uma intermitência, que garante certo fôlego, mas que pouco contribui para alterar o fluxo alucinante da narrativa. Esse fluxo, inclusive, é causado por uma liberdade de temas e assuntos enorme: nenhum tema se impõe, nenhum assunto é desenvolvido de acordo com algum rigor muito lógico. Certo dado do tempo presente da narrativa invoca certo dado da história da personagem, que intercepta a narrativa em tempo presente e ganha sua vez na economia da obra. Mas isso não é garantia nenhuma: as histórias interceptam-se umas às outras, vão e retornam com uma fluidez acachapante.

Essa forma complexa de narrar abriga uma história igualmente complexa. Estamos num acampamento de campanha de guerra e teremos contato com alguns dias de uma rotina aparentemente simples e monótona, mas que será o acesso para toda uma história mais ampla, em que conseguiremos obter informações a respeito da entrada de cada personagem nessa guerra, suas trajetórias individuais e suas mais remotas origens. Também acessaremos diversos momentos cruciais para a compreensão de que guerra era essa, e como cada percurso individual teria sido atravessado por tal acontecimento. Certo tom de horror e estupefação acompanha cada descrição, de cada ato ou personagem, que, na maioria das vezes, estão postos no sinal negativo: tudo está solapado e destruído pela guerra, que é o sinal constante que a tudo atravessa. Uma forma caótica de narrar o caos, por suposto.

Essa forma caótica causada pela fluidez entre temas e assuntos, que garante à narrativa um fluxo desenfreado, está aqui sob a responsabilidade de uma voz narrativa que talvez seja a única força estética arbitrária dentro da malha textual. É essa voz quem nos fala com imensa onisciência do que bem entende, como num fluxo de consciência. Além de oscilar de um tempo a outro, sem prévias justificativas ou qualquer encadeamento sequencial, oscila também de uma personagem a outra, alterando o foco da narrativa, muitas vezes assumindo um discurso indireto livre, o que a faz perder o turno da fala, embaralhando ainda mais a organização dos dados.

Essa desordem na forma de narrar decerto está posta em função de uma tensão que persegue essa voz narrativa. Contar a história, para esse narrador, é um ato de imensa liberdade e, ao mesmo tempo, de constante preocupação. Isso porque ele está colocado num ponto equidistante entre aquele universo que pretende narrar e um universo do conhecimento racional e lógico, com o qual parece se debater constantemente. Nesse sentido, correntemente narra os acontecimentos localizando dados, características e espaços em relação a certo saber erudito aqui representado pela figura de "livros e compêndios" que, na maioria das vezes, são incapazes de atribuir alguma significação que venha explicar os fenômenos dos quais se aproxima com o objetivo de descrever e narrar. Às figuras dos "compêndios", soma-se certa preocupação em problematizar o uso da língua portuguesa para tratar dos acontecimentos e situações narradas. Vejamos, logo de início, quando quer demonstrar como estavam dispostos os garotos pelo acampamento no momento do repouso (*OSN,* p. 15):

> Os troncos que protegiam as costas formavam um rectângulo que todos chamavam de curral, no sentido pejorativo do termo, pois, na verdade, não se tratava de curral, mas dum alpendre na vulgar designação que a língua portuguesa nos dá. E todos os que nele, curral, no dizer dos chefes se concentravam,

> formavam um tapete lamacento com vincos humanos desordenados de onde sobressaíam troncos, cabeças, pernas e braços. [...] Ao todo eram dez, onze, ou quinze, ninguém sabia ao certo, pois a mobilidade era de tal ordem que a aritmética rural dos dedos poucos davam à racional memorização.

Aí está posta certa crise com a aplicação da palavra "curral", segundo seu uso na língua portuguesa, e a busca por outra mais adequada àquela construção de troncos que o narrador parece ter dificuldade de nomear. Logo em seguida temos um conflito semelhante, desta vez não com a língua, mas sim com os números: "a aritmética rural dos dedos" não seria favorável a nenhuma memorização que mensurasse quantos meninos de fato havia naquele acampamento. "Ninguém sabia ao certo" quantos seriam. A palavra "rural" decerto opera como uma antecipação de um dado da origem daquelas pessoas que ocasionalmente tentassem calcular a quantidade de pessoas ali presentes: a aritmética "rural" seria incapaz de calcular. Há que se visualizar aí certa definição de um estabelecimento geográfico maior. Mas ainda não tratamos das origens.

A hesitação do narrador em definir objetos, homens, números e dados diante do caos parece ser tanta que produz contradições. Ao mesmo tempo que afirmava nesse início da obra que não seria possível mensurar quantos meninos havia no acampamento devido à impossibilidade de memorizar a quantia pela aritmética, logo mais consegue produzir um número, a despeito da dificuldade (*OSN*, p. 55):

> Ao todo, e em números aproximados, pois a rotatividade, em função do inimigo e da morte, era elevada, o acampamento albergava umas cem almas. Maioritariamente uma população jovem que ia dos oito aos dezasseis anos.

O narrador encontra uma dificuldade e duas causas que impossibilitavam o cálculo: a dificuldade é a rotatividade, causada, por

sua vez, pelo inimigo e pela morte. Os números aparecem "aproximados", devido à morte como constante. Então, temos já desenhos desse acampamento e dessa guerra: tratava-se de uma guerra composta "maioritariamente" por crianças, cujo índice de mortalidade durante os conflitos deveria ser alto o suficiente para criar uma rotatividade que impossibilitaria o cálculo lógico por vias aritméticas.

Outra oportunidade de verificar o procedimento de afastamento equidistante de um universo racional da cultura ocidental e o universo que agora narra é quando se trata da história de Rosa (*OSN,* p. 40):

> Ela cresceu naquilo que os compêndios da arquitectura designam de vila. Uma vila feita de vinte casas e oito edifícios de cimento milimetricamente distribuídas por quatro ruas de macadame. [...] Rosa não nasceu no hospital, e nunca em vida soube o que era uma cama de ferro e um colchão de algodão.

Nesse trecho pode-se perceber o conflito entre a estrutura urbanística que existia no local de crescimento de Rosa e a forma como essa estrutura poderia ser designada pelos "compêndios da arquitectura". Ora, o pronome demonstrativo aplicado à estrutura urbanística, "aquilo", marca certa distância daquela estrutura: não é possível nomeá-la de modo individual, por isso atribui-se-lhe, pronominalmente, uma identidade vaga[8]. Da mesma forma, ao dizer que os compêndios de arquitetura é que designam a forma como "vila" se estrutura, o narrador não parece fazer questão de acolher essa designação, mas de deixar claro que é uma mera designação teórica, igualmente distante daquele universo. Também Rosa nunca soube o que era uma "cama de ferro" e um "colchão de algodão", mas, decerto, deveria ter sua forma de repouso que aqui não está explícita: o que está claro é que ela

[8] Castilho e Elias (2012, p. 115) propõem que o pronome demonstrativo "aquilo" possa ser classificado como pronome de "identidade vaga", relacionado com os pronomes "aquele / aquela", de identidade precisa, e com o pronome "tal", de alteridade.

estaria distante de uma forma urbana de repouso, demasiada, cheia de detalhes para ser íntima do narrador (os acessórios predicativos, "de ferro", "de algodão", que o provem. Caso o narrador se apresentasse íntimo dos hábitos urbanos não bastaria dizer somente "cama" e "colchão", como menores qualificativos?)

Há outros trechos significativos em que essa voz narrativa constrói referências aos manuais e aos compêndios do conhecimento racional:

> Aos que se apegam aos manuais de antropologia, a mãe de Sabonete poderia ser considerada poliandra, por ter como maridos os já designados seis combatentes. Mas a terrena verdade leva-nos a evitar tal nomeação por não se alicerçar em práticas seculares arrumadas nos poeirentos livros genericamente designados de "Usos e Costumes dos Povos tais e tais". (OSN, p. 19).

Aqui se impõe a oposição entre o conhecimento antropológico, que poderia designar a condição da mãe do menino Sabonete como "poliandria", e uma situação definida por ele como "terrena verdade", que contrariaria a tese antropológica. Ora, a situação da mãe de Sabonete "não estaria alicerçada" em práticas culturais ("usos e costumes dos povos"), mas, sim, seria uma condição imposta pela própria guerra – e isso é muito importante para desarmar um argumento provável de que a distância da cultura urbana fosse causada pela persistência da "tradição", ou seja, das culturas endógenas. Vale perceber certo desprezo que se incute na fala desse narrador ao chamar os manuais de "poeirentos livros". A retomada da expressão "usos e costumes" também pode se assentar sobre uma base crítica: faz referência a essa categoria folclorizante característica da antropologia colonial que tartamudeava ao conceder às práticas sociais dos povos colonizados o estatuto de "cultura" (THOMAZ, 2001, p. 58). Desse modo, o texto

apontaria para a limitação dessa categoria antropológica de análise de laços parentais para o contexto da guerra.

Outro momento significativo em que a voz narrativa se debate sobre uma possível racionalidade que produzisse conclusões inadequadas é quando trata do fato de que a mesma Rosa houvesse se iniciado sexualmente pelo próprio tio (*OSN*, p. 49):

> As puritanas e racionalmente preparadas almas podem pensar que a Rosa odiava o tio. Não. Para ela, o tio era o mestre dos segredos da alcova.

A voz narrativa então parece produzir uma expectativa sobre a recepção da relação incestuosa. Nesse momento, então, ele desloca um provável sentido do óbvio, classificando essa expectativa de "puritana" e "racionalmente preparada". Trata-se de questionar a compreensão do incesto de uma forma traumática para a moça como única viabilidade interpretativa, o que derivaria de mentes "puritanas" e de almas "racionalmente preparadas". Quer dizer, em que contexto, exatamente, o incesto pode produzir uma situação traumática? Não fica claro, no entanto, quais são essas "almas puritanas" que compreenderiam o incesto de forma traumática. O próprio leitor? Ou as pessoas do entorno de Rosa que, sabendo da relação incestuosa, supunham o ódio?

Juntamente com esse debate entre o conhecimento erudito e ocidental, que se encontra à distância do universo da guerra, e, portanto, transforma-se em incapaz de produzir deduções e constatações salutares a uma análise daquela situação, existe certo estupor por parte do narrador, que, igualmente, se espanta diante do caos – afinal, é justamente por essa causa que o narrador está numa posição equidistante entre um universo e outro. Essa situação caótica é definida constantemente sob o signo da desordem, da desorganização, do esfacelamento e da dissolução das coisas, inclusive dos ambientes e espaços. O espaço todo do acampamento é construído de uma forma "arquitectonicamente" desigual e assimétrica, conforme diz (*OSN*, p. 61):

> O acampamento parecia-se com uma aldeia apressadamente reconstruída após um vendaval. Os alpendres, ou casernas, ou currais, mal se sustinham nos pilares de troncos desalinhados; as palhotas, circulares e quadradas, eram assimetricamente distribuídas no espaço que lhes era reservado. As palhotas dos comandantes e suas concubinas apresentavam-se mais cuidadas por entre as árvores.

"Apressadamente reconstruída", "desalinhados" e "assimétricos" são aspectos que adjetivam essa descrição. Claro, essas conclusões descritivas estão postas em relação a certa ideia aqui, não declarada, de uma aldeia cuidadosamente construída, alinhada e simétrica. Essa espécie de "ideal ausente" de aldeia dificilmente deve se referir a uma cidade urbana ao modelo ocidental, assunto que trataremos adiante. Mas ainda é possível perceber que, apesar da desordem confessada, certa organização ainda assim se sobressai: há um "espaço reservado" para a construção dos edifícios, que, por sua vez, podem ser "alpendres, casernas ou currais", e ainda "palhotas, circulares e quadradas". Há ainda os edifícios reservados aos "comandantes e suas concubinas", que, não ironicamente, são mais cuidados. Ou seja, parece que o caos estupefaciente de nosso narrador revela, em detalhe, certa forma de organização, como podemos ver (*OSN,* p. 16):

> Por todo lado viam-se cadeiras partidas, mesas sem pés, sofás sem molas, bicicletas sem rodas, cadeiras de baloiço, canhões destruídos. E como que a coroar os estranhos objectos espalhados pelo terreiro, destacava-se um piano de teclas partidas à espera de uma sinfonia que jamais viria. No fundo, na chamada zona dos mortos, as caveiras acotovelavam-se, espantadas com sua sorte.

Ora, aqui novamente a estupefação é causada pela desordem de objetos dissolvidos na mais completa destruição. No entanto, destaca-se uma área reservada para o depósito de cadáveres, talvez

alguma forma de sepultamento, de isolamento desses corpos: "a chamada zona dos mortos". O fato dessa voz narrativa frisar que essa "zona dos mortos" é assim "chamada" pelas pessoas ali presentes marca novamente certa distância em relação à descrição: o próprio narrador não absorve essa denominação, mas frisa que ela provém de certa anterioridade nominativa, que, podemos supor, tenha relações com a forma como os partícipes dessa guerra buscam organizar-se dentro da desordem.

Igualmente ao espaço, que na desordem parece assumir certa organização, parece existir certa rotina de trabalhos, marcada pelas horas dos dias (*OSN*, p. 55):

> E na hora em que o sol torrava o acampamento, os guerreiros, em digestivas posições de predadores, roedores e ruminantes, estiravam-se nas sombras que aumentavam de espaço ao sabor análgico da suruma em momentos de repouso. Quem olhasse para o acampamento nas horas em que o sol fazia a diária descida à morte, angustiava-se com a desordem arquitectónica na ocupação das sombras.

Os guerreiros aqui em posições descritas de forma zoomórfica estão "estirados", e a sombra que produzem varia de tamanho, "aumentavam de espaço", devido ao efeito entorpecente da "suruma" (trata-se do uso fumígeno das folhas de *Cannabis sativa*, no Brasil conhecida como maconha). O uso dos verbos no pretérito imperfeito, "torrava", "estiravam-se", "aumentavam", "angustiava-se", atribui a esse hábito de estirar-se nas horas do ocaso um aspecto de duração iterativa, informando, desse modo, que o hábito se constitui numa rotina, com hora certa para acontecer: entre a hora que o "sol torrava o acampamento" até a hora que o "sol fazia a descida à morte". Além da descrição dos espaços e das rotinas, o estupor da voz narrativa parece se tornar agudo quando precisa narrar os acontecimentos dos campos de batalha. Aí, de forma enfática, seu repertório de erudição é apresentado como ineficiente para o trato da catástrofe, como se vê (*OSN*, p. 58):

> E eles destruíam tudo. Casas, pontes, igrejas e tudo o que se movia no espaço da catástrofe. E, no tresvario da destruição, não se limitavam somente a assassinar pessoas armadas e indefesas. Tinham que destruí-las, esquartejá-las, despedaçá-las. E, no gozo do espostejamento, laceravam os seios das mulheres, retalhavam as pernas e os braços dos homens, capavam jovens renitentes e velhos [...]. E tudo numa procissão anatómica de que não há memória nos compêndios empíricos e científicos compilados ao longo dos séculos.

Essa distância marcada entre o que se narra e uma forma lógica de compreensão e conhecimento poderia ser tomada aqui como um índice expressivo de uma situação comunicativa culturalmente ambígua, se levarmos em consideração o ambiente colonial que produziu a literatura em Moçambique. Essa situação comunicativa culturalmente ambígua já foi largamente estudada[9], sobretudo quando as análises se centram na oposição literária à colonização e à hegemonia cultural desempenhada pelo colonizador. Nesse processo, a aproximação ao universo cultural colonizado é, por si só, um determinante de certo distanciamento da cultura ocidental letrada e racional, que, em muitos aspectos, é mostrada em sua insuficiência diante do contexto colonizado. No entanto, será a postura preocupada desse narrador de *Os sobreviventes da noite* um índice desse conflito próprio da literatura africana?

A configuração desse narrador de encruzilhada nos oferece alguns motivos para acreditar que não há muitas confluências entre a postura desse narrador e o antigo conflito da situação colonial

[9] Vale aqui lembrar da proposta de Fanon para os "estágios" formativos das literaturas africanas em ambientes coloniais (2005, p. 46). Os estudos de Ana Mafalda Leite (2012), que buscam organizar a equação entre escrita e oralidade no universo das literaturas africanas, são também exemplos dessa dicotomia cultural que acompanha a configuração das literaturas africanas, se pensarmos em como o recurso às culturas acústicas residuais representam estratégias de oposição ao colonialismo e "resgate" de uma cultura oprimida (LOPES, 2003, p. 266).

ambígua. A dissolução é a marca forte de qualquer descrição, de qualquer evento narrado. Assim, diante do caos da guerra, alguns resíduos culturais das culturas endógenas persistem, embora mutilados, e a cultura racional não consegue sequer produzir termos de análise pertinentes para aquela situação. No entanto, a mesma distância que esse narrador guarda entre a cultura racional e lógica, ocidental, está também posta em relação às culturas endógenas, embora persistentes no ambiente de guerra, mas igualmente dissolutas, como se vê (*OSN*, p. 112):

> Mas no acampamento havia também outros hábitos que enroupavam e adereçavam os corpos, como amuletos e fios e peles e unhas e dentes de animais bravios e caseiros como os do homem, da galinha, do pato e das cabras, mas estes atavios a ninguém espantavam pois era uso e vezeiros tê-los na tenra idade em que os rituais mágicos-religiosos das incisões na pele entravam pelo corpo adentro, obrigando, a quem a elas se submetesse, a seguir os preceitos não escritos, mas religiosa e oralmente transmitidos pelos que ostentavam o dente do juízo.

O trecho demonstra que no acampamento ainda era possível observar a manipulação de objetos embutidos de significado social simbólico com efeitos em dimensões sobrenaturais. Esses usos de adereços estão postos naquele contexto como um "hábito" de "enroupar" e "adereçar", que tomam vez ao lado do uso distintivo de fardas e outras formas simbólicas. No entanto, a forma como esses dados são descritos de modo abstruso e passageiro, objetivamente, sem nenhuma especificação, aponta justamente para o fato de que não existe nenhuma ideia de "resgate cultural" subjacente à obra, senão uma referência às culturas endógenas como resíduos remanescentes da imensa destruição causada pela guerra. Neste sentido, ao lado dos compêndios e conhecimentos racionais que pouco serviam para a compreensão daquele caos, encontravam-se os conhecimentos "religiosa e oral-

mente transmitidos" que tampouco ofereciam ensejo para a completa explanação de tudo o que agora ocorria.

Isso faz lembrar, a propósito, o caso do "poliandria" da mãe de Sabonete. Afinal, ela poderia ser chamada de "poliandra", caso as teorias antropológicas estivessem atentas à "verdade terrena", ou caso essa fosse alguma prática cultural específica. No entanto, a poliandria daquela mulher era uma imposição da guerra, e não uma prática social (ou melhor, social na medida em que as pessoas assim se organizaram e relacionaram unicamente por conta da guerra). Assim sendo, não parece que seja muito pertinente acreditar que a crítica à racionalidade e à erudição ocidental seja central em *Os sobreviventes da noite*, mais do que uma busca incessante e estupefata por alguma compreensão diante da destruição total, do caos. A racionalidade ocidental não está vista aqui como uma opressora colonial, mas sim como uma ferramenta inútil para a análise do terror da situação da guerra. Essa voz narrativa estupefata, inclusive, parece ser habilmente versada nos "compêndios" que agora de muito pouco servem, como veremos adiante no caso de certas apropriações pontuais que faz de um repertório da cultura clássica.

Outrossim, é possível identificar certos trechos em que esse narrador deixa claro que os costumes e práticas da guerra estão distantes do mundo logicamente ordenado pelo pensamento racional, mas também distantes das práticas culturais anteriores à chegada da hecatombe da guerra. Como se pode ler (*OSN*, p. 33):

> Mas a guerra, apesar dos relativos períodos de repouso, tornara-se já, no espírito de Severino, António, Penete, João, Francisco e outros, algo de orgânico. Ela circulava no corpo com a mesma naturalidade com que o sangue percorre as veias. E ela tinha que ser alimentada, nutrida. O ciclo orgânico obedecia a regras previamente determinadas, a horários escrupulosamente programados. O tempo, na esquisita roda da vida guerreira, não corria com a precisão milimétrica das urbanas máquinas de ponteiros precisos, e muito menos ao sabor rural.

Aqui se percebe como a guerra assume uma dimensão além mesmo de práticas e costumes, mas sim fisiológica. Existiria certo "ciclo orgânico" definido previamente, com horários programados, o que se verificou no caso da hora da "suruma" e também em certa organização do espaço, que, embora esteja armada sobre a destruição, conseguia manter espaços definidos pela hierarquia da guerra. O tempo da guerra, no entanto, encontra-se igualmente distante tanto da cultura urbana ("máquinas de ponteiros precisos") quanto das possibilidades oferecidas pelas culturas abatidas pela guerra ("o sabor rural", e aqui temos novamente a marca geográfica que, por metonímia, identifica um universo cultural endógeno). É nessa mesma brecha entre um universo e outro que se encontra o nosso narrador, que oscila entre um espaço cultural e outro tentando encontrar o entendimento que possibilitará a ele a narração desse momento *sui generis* que lhe parece tão caro e difícil de compreender. Ainda assim, em vários momentos o narrador enfatiza seus "pés africanos", quer dizer, estar distante tanto da cultura ocidental quanto das culturas pré-guerra não lhe impede de, ainda assim, perceber-se como inserido num contexto de dimensão continental, como se vê (*OSN*, p. 48):

> Mas o que se passou na vila durante aqueles cinco dias não diferia tanto de outras ocupações armadas e violentas pela África e o restante mundo de ódio e desigualdades. As violações, o saque, as mortes, nas suas várias vertentes eram as mesmas.

Mais do que uma ótica continental africana, nesse trecho o narrador insere seu relato num comum "mundo de ódio e desigualdades", que incluiria o continente africano todo, para os quais as "violações, o saque, as mortes" seriam "as mesmas". Desse modo, conspira nas entrelinhas um sentimento solidário de identificação de como a guerra que ora lhe causa estupor se repetiria em "várias vertentes" e em outros lugares do mundo que se irmanariam pelo ódio e pela

desigualdade. Essa identificação o afasta da cultura ocidental hegemônica ao mesmo tempo em que o impede de se aprofundar e aproximar demasiadamente daquelas culturas que no tempo presente daquela narrativa estão destruídas e dissolutas.

2.3 O Caos como ordem

A forma como o narrador se apropria da cultura racional ocidental como ferramenta de análise para a situação que quer narrar, ora sendo útil, ora sendo inútil, fica evidente em alguns momentos específicos em que chega a utilizar mitos clássicos como instrumental metafórico ou analógico de compreensão do universo que descreve. Um deles é quando lança mão do mito de Cassandra, outro quando cita rapidamente o mito de Jacinto e, por fim, quando lança mão do mito do Caos, do qual se extrai certa estrutura permanente que será utilizada em todo o romance como signo final de composição.

Uma das características de Sabonete, de quem trataremos com vagar mais adiante, é contar histórias nas quais ninguém acreditava, por não saber "estabelecer a ponte entre o trágico, o macabro, o cómico e o jocoso" (*OSN*, p. 106). O discurso indecoroso de Sabonete causava incredulidade pois "nenhum mortal, por mais atavios que tivesse no corpo, é insensível ao horror" (*OSN*, p. 107). Ao tratar dessa característica de uma pessoa a quem o discurso nunca merece crédito, nosso narrador toma o mito de Cassandra (*OSN*, *loc. cit.*):

> Todos os esforços de persuasão de Sabonete caíam por terra. Lembra o mito da Cassandra que as rurais mentes do acampamento não conheciam e nem estavam preocupados em conhecer, pois Cassandra, essa filha de Príamo a quem Apolo, na vã tentativa de seduzi-la, prometeu os dons da profecia e adivinhação, ao que ela, instruída, não cedeu aos desejos e a quem despeitado Apolo cuspiu na boca, privando-a do dom da persuasão, há muitas em mundos terceiros, umas em corpos de mulher e outras em de homem.

O mito de Cassandra tem diversas fontes na épica e na tragédia grega: a própria *Ilíada* ou a *Odisseia* de Homero trazem referências a ele (*Ilíada*, XXIV, p. 697-706; *Odisseia*, XI, p. 405-434), assim como Eurípedes, em *As troianas* e *Electra*. No entanto, é em *Agamemnon*, de Ésquilo (TORRANO, 2012), que o ato do cuspe de Apolo aparece como castigo à recusa de Cassandra (PEREIRA, 2007, p. 76). Salta aos olhos, além da apropriação do mito clássico e a consequente aplicação analógica à situação de Sabonete, a marcação destacada do deslocamento do mito numa geografia cultural: "as rurais mentes" não tinham acesso nem tampouco queriam ter, e mais, haveria muitas Cassandras em "mundos terceiros". Ou seja, a apropriação do mito foi realizada com o cuidado de demarcar seu deslocamento até o "terceiro mundo", enfatizando, novamente, uma consciência geopolítica global ao lado da apropriação de um mito ocidental.

A segunda tomada da mitologia clássica ocorre quando cita certa personagem chamada Jacinta, localizada num engaste narrativo durante a história de Malaquias. Ao citar o nome da personagem, o narrador retoma a origem desse nome na mitologia clássica, como se vê (*OSN*, p. 92):

> [...] mulher última do irmão [...] de nome Jacinta, feminino de Jacinto que a mitologia grega nos dá como um dos grandes amores de Apolo, metamorfoseando-se depois da morte na bela e vistosa flor que todos chamamos de Jacinto, desconhecendo ela, como é prática nestes mundos terceiros, a origem e significado do nome [...].

Novamente se percebe o esforço por retomar o dado clássico. Com efeito, o mito de Jacinto pode ser lido na chamada "mitologia grega", mais precisamente na *Ilíada* de Homero (II, 595-600), mas também no repertório latino, nas *Metamorfoses* de Ovídio (10, 162-219). Salta aos olhos novamente o fato de o narrador tomar o cuidado

de fazer o mito transitar e mostrar que conhece a origem de um nome que o próprio nominado desconhece, e de afirmar que isso seja prática comum num “terceiro mundo”.

O mais importante apelo à mitologia clássica ocorre quando, no interior da guerra, a voz narrativa define o estado de destruição total como o Caos. Esse Caos grego que ele busca na cultura clássica (*OSN,* p. 86):

> O sol caíra cansado e vermelho. As estrelas, irmãs menores do sol grande, assemelhando-se a milhares e milhares de pirilampos possuídos de um priapismo que não permitia o momentâneo desfalecimento da luz, tentavam desafiar a noite que acordava com a sua pujança tropical. A lua, cheia da sua luz amorosa, comandava o numeroso exército de estrelas feitas soldados com lanternas de luzes permanentes viradas à noite, esquecendo-se que ela, a noite, desde os imemoriais tempos em que os gregos grafaram os seus mitos teogónicos, é filha directa do Caos, matriz da existência. Porque no princípio dos princípios, tudo era Caos. Caos pela desorganização. Caos pela impossibilidade de dar lógica ao mundo. E só foi Eros, o amor, que trouxe a coesão, a força espiritual. Mas a noite, o caos, o indescritível, está sempre presente com o seu desordenado vigor.

Salta à vista certo embate entre luz e escuridão que se estabelece num jogo de imagens acumuladas em sequência. O sol que se cansa e cai, as estrelas que desafiam a “pujança tropical” da noite, comparadas a pirilampos “possuídos de priapismo”. Essas estrelas logo recebem o comando da lua, e são em seguida comparadas a um exército. Não será demais perceber como a belicosidade da guerra atinge metaforicamente o curso natural da chegada da noite na ótica da voz narrativa. Esse embate é sublimado em seguida em certa apropriação do mito clássico presente na *Teogonia* de Hesíodo, poema épico grego que descreve o surgimento do universo. A apropriação apela para o mito grego

grafado em “tempos imemoriais”, revelando uma ênfase sobre os deuses Caos e Eros, como pares opostos na formação do universo.

Uma rápida análise sobre os referidos deuses na *Teogonia* revela uma atenção dada pela voz narrativa a certas estruturas do épico grego que se replicam na estrutura de *Os sobreviventes da noite.* Segundo uma análise de Jaa Torrano sobre a ocorrência da palavra grega “*Khaós*”, correspondente a Caos, esta é apresentada logo de início na *Teogonia,* numa primeira ocorrência, como resposta a uma pergunta dirigida às musas: “quem dentre os deuses nasceu primeiro?” (*Teogonia,* v. 115, cf. também TORRANO, 2012, p. 30). A relação entre esse deus e Eros é complexa e fundamentada por certa complementaridade. Segundo diz Torrano (2012, p. 32):

> A simetria entre Caos e Eros como nomes de ação permite-nos pensar que descrevem as duas formas de procriação pelas quais se desdobram as genealogias divinas da *Teogonia,* Caos nomeando a procriação por cissiparidade, e Eros nomeando a procriação por união amorosa.

Logo em seguida na *Teogonia,* a segunda ocorrência de “*Khaós*” revela que, pelo processo de reprodução por cissiparidade, este teria gerado Êrebos (vernaculização do grego “Érebos”, que designa as “trevas subterrâneas”) e a Noite “negra”. Ambos os filhos do Caos, a Noite e Êrebos, unidos numa união amorosa mediada por Eros, geraram, por sua vez, o Éter e o Dia (Éter aqui designando o fulgor diurno e noturno do céu). Em relação a essa procriação das trevas que geram a luz, afirma novamente Torrano (2012, p. 33):

> Os nomes femininos *Heméra,* traduzido “Dia”, e *Nýx,* traduzido “Noite”, associados aos nomes masculinos Êrebos e Éter, compõem dois pares antitéticos, sendo o par tenebroso gerado por cissiparidade e o par luminoso gerado por união amorosa. Assim se explicita a natureza sombria de Caos e a sua confinidade e complementaridade com a natureza luminosa de Eros.

Ora, em *Os sobreviventes da noite* nosso narrador afirma justamente que a noite "é filha directa do Caos". Ele chega a reconstituir, inclusive, um grupo de elementos tenebrosos, originários do Caos: "a noite, o caos, o indescritível, está sempre presente com o seu desordenado vigor" (destaque-se uma segunda ocorrência da palavra "caos" no romance, desta vez em caixa baixa: um caos derivado do Caos?). Na *Teogonia,* a Noite, filha de Caos, era a origem da Morte, do Escárnio, da Sorte negra[10], no sentido pejorativo. Esses sinais negativos todos atribuídos no épico grego aos filhos da Noite decerto aqui também estão designando a noite que se compõe ao longo do romance. Noite que está, inclusive, posta no título e da qual restam sobreviventes. Evidentemente, a apropriação do mito grego aqui está em função do estupor causado pela situação da guerra diante do olhar desse narrador confuso entre a tentativa de narrar uma situação, por assim dizer, caótica, e a impossibilidade de fazê-lo por meios racionais, ainda que muitos aspectos do pensamento ocidental lhe sirvam de instrumental mais ou menos útil para descrevê-la.

Ainda assim, a oposição complementar que se estabelece no clássico grego entre a reprodução pela união amorosa própria de Eros e a reprodução por cissiparidade que é própria de Caos parece figurar também, de alguma forma, em *Os sobreviventes da noite.* Por diversos momentos a guerra é exibida como um espaço de esterilidade e impossibilidade de geração de novas vidas pelo conluio de duas pessoas. Essa esterilidade é causada pela ausência total de qualquer possibilidade de relação erótica, bem pesado o termo, ou pela ausência de amor. Conforme podemos ler (*OSN,* p. 58):

---

[10] *Ipsis litteris*, estes são os versos da *Teogonia*:
"Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa." (*Teogonia,* vv. 213 – 232, Hesíodo, 1995, tradução de Jaa Torrano).

> Porque o amor, esse, há muito tempo que não existia no dicionário dos homens e mulheres que se revezavam pelos intermináveis acampamentos das florestas e savanas. As mulheres e os homens agarravam-se, com condescendência ou não, a parceiros ocasionais e desaguavam as energias do cio de predadores, ruminantes e larvas, em leitos de areia, palha, troncos, cimento, ou em camas de administradores, funcionários subalternos, comerciantes, motoristas, e inocentes camponeses com que se cruzavam na devastação sem nome e sentido.

O fato de que nem sempre era necessário que houvesse algum tipo de vínculo consensual para a realização do sexo, ou mesmo do estabelecimento de relações que pudessem ser definidas com o mínimo de afeto, é descrita através de um processo estético que abusa de referências zoomorfocizantes: as pessoas "agarravam-se, com condescendência ou não", os parceiros eram ocasionais, e o ato do sexo era um "desaguar de energias do cio de predadores, ruminantes e larvas". O resultado dessa impossibilidade afetiva no contexto da guerra produz a infertilidade, e essa sentença é definida em dois momentos na fala do velho Malaquias (*OSN,* p. 65):

> – [...] Mas a pressa com que os homens se acasalam e trocam de parceiros é tão grande que a foda deixa de ter gozo. Aqui não se ama. E quando não há amor não há filhos, há bastardos. Pelos acampamentos por onde passei vi poucos bebés. Não ouvi aquele choro de bebés que dão vida a uma povoação. Só oiço choro de adultos.

Essa infertilidade, perceba-se, é mais conceitual do que fisiológica. Quer dizer, pessoas eram geradas, mas não podiam ser consideradas nascituros ou "filhos". A história do próprio Sabonete, de que trataremos adiante com vagar, é exemplo disso. Filho da guerra, era considerado como nascido de "uma termiteira velha" (*OSN*, p. 22). À infertilidade conceitual soma-se uma infertilidade estatística: o

velho Malaquias viu poucos bebês pelos acampamentos por que passara. O outro momento em que se define essa infertilidade pode ser visto no seguinte trecho (*OSN,* p. 113):

> Tudo o que se movimentava e falava, em idade maior ou menor, não podia ser criança. No acampamento só existiam homens e mulheres. Todos fodiam e bebiam. Todos, ou quase todos, matavam. E poucos engravidavam, não por infertilidade genética, mas porque o coito, a foda, o espermatozoide, carregava em si o estigma da infertilidade dos que do rapto faziam o ofício da sobrevivência. A cópula, como dizia o Malaquias, só pode ser fértil quando feita com amor.

As pessoas geradas nos acampamentos da guerra, além de não serem considerados "filhos", tampouco eram consideradas "crianças". O que quer dizer que não havia qualquer código ético que os isentasse de "foder", "beber" e "matar". Novamente a esterilidade estatística vem à tona, quando o narrador revela que a gravidez era rara, causada pelo "estigma da infertilidade" do rapto como ofício de sobrevivência. Ora, essa infertilidade em seus diversos aspectos está relacionada intimamente com o Caos que atravessa toda a guerra, tornando-a incapaz de produzir vida com amor. Isso não pode ser dissociado da oposição entre Caos e Eros que nosso narrador colhe da mitologia clássica da *Teogonia.*

Até aqui temos visto como *Os sobreviventes da noite* se constrói sobre uma voz narrativa onisciente que, para desenvolver sua narrativa, se imbui de certo estupor diante de uma situação extrema, com a qual se sente muito pouco habilitado para lançar mão de quaisquer dados para produzir análises qualitativas. Por isso se debate constantemente com uma cultura erudita, racional e ocidental que constantemente se mostra inútil até certo ponto para a compreensão daquela situação, mas também não deixa de ser um instrumental relevante para a sua aproximação. Dessa cultura, de alguma forma, deriva um repertório clássico que define uma constante que atravessa a obra: a

desordem da guerra é comparada metaforicamente com o mito teogônico do Caos, do qual deriva também um conceito de Noite, definida como espaço de miséria e tenebrosidade, que também tem seus ecos na mitologia clássica.

Se o Caos aqui pode ser definido como signo de uma "desordem" perene que atravessa quaisquer descrições e situações contidas no interior do romance, outro signo possível de ser analisado no interior da obra é o da sobrevivência. Já vimos que a vida é ausente e impossível de se renovar, e que tudo o que existe no interior da guerra está inevitavelmente marcado pela dissolução. Essas características, no entanto, estão ligadas muito mais a certas designações adjetivas de elementos constituintes impessoais ou abstratos: a configuração espacial do acampamento, como se encaram as pessoas que nascem durante a guerra (nunca filhos ou crianças, mas bastardos e prontos para matar), para ficar em alguns exemplos. Quando personagens humanas concretas são chamadas à baila pela fluidez de nosso narrador, o signo se converte e duplica em sobrevida, em tempo presente, e dissolução em tempo passado. Isso quer dizer que no tempo presente da narrativa as personagens sobrevivem ao caos tenebroso e noturno, e o passado, momento da vida concreta, está sempre marcado pela dissolução e ausência. Esses signos percorrerão uma curta galeria de sete ou oito personagens que assumem o primeiro plano da narrativa, que merece ser analisada com cuidado.

2.4 A sobrevivência

Em meio à massa humana informe que os aritméticos números não poderiam contar, um pequeno número de personagens merece uma atenção redobrada da parte de nosso narrador, que, em detalhe da visão ampla sobre o acampamento, destaca-os, aproximando-se deles, de suas vidas, de sua personalidade e de suas histórias pessoais.

Aproximar-se dessas personagens significa em *Os sobreviventes da noite* acessar a longa história e o trajeto pessoal de cada qual. Muitas vezes esse acesso ocorre, via a fluidez do narrador, num voo livre e inesperado ao passado mais remoto de cada personagem, de modo que o leitor pode mesmo até se perder em algumas genealogias que se embaralham a malha narrativa.

Existe um núcleo específico de quatro jovens que ganha uma atenção insuperável na economia da obra. Trata-se de Severino, Penete, António Boca e José Sabonete. Esse pequeno núcleo tem um reconhecimento militar que garante a eles certa autonomia relativa. A forma como se relacionam, inclusive, replica certa hierarquia que abarca todo o acampamento e, por conseguinte, toda a guerra. Como podemos ver (*OSN,* p. 26-27):

> Ao dizer isto, Severino pegou na sua arma e na catana a que tinha direito, deixando a outra nas mãos de Sabonete que se limitou a entregar as catanas a Penete e António que não tinham, por escassez, o direito de uso pessoal de armas de fogo. [...] Quando em assaltos, o trabalho dos dois limitava-se à pilhagem e ao carregamento de bens das aldeias saqueadas. Em caso de necessidade e gozo, e a mando de Severino, António e Sabonete eram encarregues de cortar membros e, não poucas vezes, de degolar os capturados. A estas tarefas, Boca e Sabonete não tinham como negar. Sabonete cumpria o seu trabalho com um sorriso despontando dos lábios carnudos, perguntando, amiúde, pelos pormenores ao Severino que, ao sabor da disposição de momento, mudava de ideais [...].

Severino era, portanto, um líder que desempenhava uma função crucial no meio dos outros três. Todos estavam subordinados a ele. Penete, um seu subordinado, era um garoto curioso e uma figura central na obra, pois atravessa toda ela carregando consigo uma gaiola sem pássaros. Essa gaiola é um resíduo anterior à guerra, que teria feito ainda criança, mas não para pegar pássaros (*OSN,* p. 100):

> Uma gaiola feita de arames, sem adornos, de bambu e outras esquisitices tropicais. Queria uma gaiola em que as aves se sentissem em casa e não numa prisão. Uma gaiola em que os passarinhos tivessem o à-vontade dos pombos: a liberdade de entrar e sair. Ao construí-la, com a natural impaciência da infância, não se preocupou com a beleza da porta, com a tranca, a tapa. Deixou uma simples abertura que trancava à noite com pedaços de bambu, ao jeito de troncos colocados e retirados dos currais pelos pastores.

No momento do assalto pelas tropas à vila, que acabou fazendo de Penete um cativo, este estava estudando numa igreja feita escola após a independência de Moçambique. Penete cursava o terceiro ano da escola, com uma dificuldade grandiosa. O caderno escolar, inclusive, acrescido do lápis e da borracha, teriam sido os "primeiros habitantes da gaiola" (*OSN,* p. 102). A vida de Penete, então, caminhava entre "dois mundos", o mundo da sua liberdade imaginativa, o mundo em que domesticava e tratava com seus pássaros, e o mundo da aprendizagem escolar, que, embora tivesse consciência de que este percurso era necessário para "ser gente", sentia nele uma dificuldade comparável a "labirintos e labirintos" (*OSN,* p. 103). Considerava o mundo escolar, no entanto, um caminho para "ser gente", e, para vencer os desafios, deveria "dedicar o grosso do tempo à profissão de domador", começando pelo lápis, depois o caderno, e assim consecutivamente (*OSN, loc. cit.*). Quando as tropas avançaram sobre a igreja feita escola, a condescendência do soldado que cuidou dos jovens futuros recrutas permitiu-lhe que levasse consigo sua gaiola (*OSN,* p. 48):

> Entre os miúdos que ficaram enclausurados na igreja durante as primeiras horas da ocupação pontificava um de nove anos de idade. Pela aparência física não diferia das demais crianças. O que o realçava dos outros condiscípulos era a gaiola de pássaros, que nunca teve, servindo de carteira escolar. O homem armado, que se tornou responsável pela guarda dos futuros

> guerreiros, ficou tão deslumbrado com a gaiola feita carteira que chegou a perguntar ao moço:
> – Para que é que a usas na escola?
> – É para estar sempre perto de mim quando apanhar um pássaro, respondeu com o medo envolto nas palavras.
> – Como é que te chamas?
> – Penete.
> – Para onde vais terás os pássaros que quiseres. Fica com ela. Mas, rasga os livros e os cadernos com os teus colegas. Onde vamos, não precisaremos desse material. Na nossa escola, o material é outro.

De posse da gaiola e feito soldado na guerra sem sentido aos nove anos, Penete, no entanto, nunca a utilizou para os pássaros, como assim teria sido anteriormente. A gaiola transforma-se, no contexto da guerra, num curioso espaço de preservação de memórias, imagens e pessoas. A gaiola se define como esse espaço através de um procedimento estético metafórico, sem nenhum tipo de mediação, em que o narrador afirma que Penete "guardava" as pessoas e as imagens no interior da gaiola, como se vê (*OSN*, p. 26):

> Quando só, e em jeito de leitura, Penete passava os dedos pelos fios de arame da gaiola, libertando com os seus gestos imagens fantasiosas, corpos coloridos e desbotados, e vozes com histórias amontoadas no vazio da gaiola zombeteado por todos quantos o vissem na ligeireza do seu passo infantil com a gaiola presa na axila direita do corpo de menino de coro infantil das rústicas primárias escolas rurais do ABC.

Muitas personagens passam pela gaiola, e muitas definições e descrições a que o narrador nos dá acesso ocorrem por conta de certa proximidade entre o foco narrativo e a forma como Penete percebia a presença dessas personagens ao colocá-las no interior da gaiola. Mas algumas vezes há em que o narrador propõe certa mediação, deixando claro alguma distância. Característica central da personagem, a gaiola

anexada ao corpo do garoto atribui-lhe certo ar de ingenuidade que ocasiona por parte dos companheiros de guerra um "acarinhamento", pela resistente puerilidade manifesta na figura da gaiola, mas também por ser considerado "um menino da corte, o valido de Severino", ao mesmo tempo que era visto "como um simples objecto de decoração, uma voz sem voz, uma criança não criança" (*OSN*, p. 113); afinal, ninguém no acampamento era efetivamente considerado criança.

Penete alimenta certa relação estreita com outro menino do acampamento: António Boca. António Boca, um garoto mudo, pouco se lembra de sua origem, e o narrador parece compartilhar dessa deficiência reiterando o fato, trazendo, por mais de uma vez, a mesma história do trágico momento em que António vê o pai ser assassinado. Mário Covell era o nome do pai de António, e sabemos dele que era um exímio caçador admirado pela aldeia totalmente rural em que viviam ("as pessoas viviam da enxada, da caça, e da pastorícia; sabia que nessa aldeia não havia escola nem hospital"). A admiração, no entanto, se converte em ódio, num processo misterioso, que só poderemos entender se colocado em relação a diversas outras histórias que se repetem em formas semelhantes ao longo da obra. Veja-se (*OSN*, p. 17-18):

> O que ficou na mente de Boca foi o grito lancinante do pai, Mário Covell, homem de meia estatura, conhecido na aldeia como um astuto e manhoso caçador nas acertadas ratoeiras que fazia aos animais que à aldeia trazia ante a satisfação de todos, todos os que depois o vituperaram em silêncio no dia em que outros animais lhe pregaram uma ratoeira a que não soube escapar e o arrastaram, tal como ele fazia às gazelas e impalas, até à aldeia denunciada sob tortura. Amarrado nos pés e atado nas mãos, Covell estava na posição de um Kudu ferido [...]. E ao ver o filho mais novo, teve energia o suficiente para lançar um grito de desespero: – Foge, António!...

Isso é tudo o que podemos acessar da história de Boca. Ficamos sem saber exatamente o que é que converte a admiração da aldeia

por Mário Covell em ódio e vituperação no momento de sua morte. Parece existir certa ressonância entre esse episódio e diversos outros que se espalham ao longo da obra que tratam daquelas pessoas que passaram a ser consideradas "reacionárias" e "contrarrevolucionárias" após a independência. No entanto, isso não está claro. Existe certo silêncio sobre a história de Boca por parte do narrador, que, de alguma forma, replica o mesmo silêncio que existe na memória do próprio Boca. Sua memória mais longínqua é exatamente o momento em que o pai é baleado. De nada mais pode se lembrar (*OSN,* p. 112):

> O [mundo] dele tinha, como princípio, o dia em que o pai, aprisionado como um kudo, fora morto na hora em que lançara o desesperado grito à sua fuga. Era o momento que sempre lhe vinha à mente. Para trás não via nada, não existia nada. O mundo que vivia começava no exacto momento em que o pai fora baleado e a aldeia queimada.

Boca parece, portanto, uma das personagens mais enigmáticas de *Os sobreviventes da noite.* Sobretudo porque apresenta certo comportamento indecifrável alimentado pela mudez, que reduz suas possibilidades comunicativas. Quando em exercício na guerra, apresentava um comportamento apático incomum e intrigante: nunca parecia ter dimensão exata da barbárie das atitudes que tomava. Essa curiosidade enigmática é apresentada pelo narrador através da ótica de Severino, que, ao observar o subordinado de guerra, ficava sem compreendê-lo. Severino empreendia esforços para decifrar o enigma, mas nunca lograva êxito, restando disso certo cuidado em relação ao garoto, manifestado por afagos (*OSN*, p. 28-29):

> Algo de estranho apossava-se dele ao assistir ao António a degolar um velho, a estuprar uma moça, ou a amputar um braço. Perguntava-se sempre: que sentiria Boca ao tomar em mãos orelhas ensanguentadas ou olhos fora das órbitas? [...] Mas

> Boca era um tronco em movimento. Da sua boca não saía uma palavra, um gesto que levasse Severino a penetrar no solitário e codificado mundo do mudo [...]. Mas, no fundo, e para seu contento, Severino sabia que tinha em António alguém a quem pudesse aliviar a saturada bílis sem o receio da traição e intriga. Daí o constante gesto de afagar o desalinhado cabelo de Boca.

A apatia do garoto esmorece, no entanto, em contato justamente com Penete. Com este formava um par complementar em que as limitações de um eram supridas pelo excesso do outro, e um vínculo comunicativo intenso se estabelece. Esse vínculo comunicativo é imbuído de certa ingenuidade que desafia aquela ausência de infância que está determinada desde o princípio no interior do romance. De modo que um ao lado do outro reestabelecem a tendência à infância desafiando a ordem comum caótica que estava estabelecida no acampamento. Isso é descrito de uma forma específica pela voz narrativa em que a complementaridade de António Boca e Penete além, de estabelecer comunicação, está metaforizada como um "casamento", como se vê (*OSN,* p. 26):

> Só os dois, Penete e António, é que se davam ao luxo de se comunicarem com laivos da pureza infantil ainda grudada nos tísicos corpos de guerreiros do desconhecido.
> Em Penete era a voz, a fala. No Boca, o movimento, o sorriso, a lágrima, a ansiedade, o medo. Nos dois, o gesto e a fala, o cruzamento, o casamento, a união de uma comunicação profundamente anquilosada em seculares raízes de que não há memória.

A complementaridade parece contribuir reciprocamente a ambos, pois, além de estabelecer o vínculo comunicativo com Boca, que com ninguém mais o faz, também permite que a Penete lhe seja dado um companheiro das viagens solitárias pela gaiola, como podemos ver (*OSN,* p. 111-112):

> Na verdade, quando Penete se ilhava com a gaiola sem pássaros não estava só. Boca acompanhava-o a certa distância. Via-o tirar os pequenos troncos de bambu da porta, e arrumá-los, com certa solenidade, no interior da gaiola. A sua presença não incomodava Penete no silencioso diálogo com os seus personagens. Boca era mais uma sombra em seu redor. Habituara-se tanto a ela que em falta ficava preocupado.

Outra personagem desse pequeno núcleo militar há que recebe uma atenção maior por parte da voz narrativa: José Sabonete. Sabonete tem uma história complexa: é nascido da guerra, e, portanto, sequer sabe exatamente quem era o pai ou a mãe. A mãe, pelo que o narrador pode supor baseado na fala do velho Matias, teria servido de "amásia" a meia dúzia de guerreiros. Seu anonimato era debitário, sobretudo, ao fato de os guerreiros não a considerarem nem uma mulher, nem uma concubina, "mas uma simples e detestável depositária do sémen acumulado nos longos dias de fome, angústia, ódio, terror, e alguma pitada de alegria e prazer" (*OSN,* p. 19-20). A mãe morta no parto, os guerreiros vagaram sem rumo até encontrarem algum acampamento com mulheres para cuidar do garoto. Seu excêntrico nome foi escolhido justamente por conta da recusa de todos os guerreiros a atribuir o seu próprio sobrenome ao garoto indesejado. A imagem que narra o fato é carregada de uma simbologia metalinguística e, ao mesmo tempo, escatológica (*OSN*, p. 21):

> E foi nesse manejo de imagens que as palavras sabão e sabonete se soltaram das línguas e se digladiaram a céu aberto, até à extenuada vitória do sabonete, por ser um produto sonhado e nunca utilizado. A vitória do sabonete deveu-se também, ainda que ninguém fizesse menção, à repugnante imagem que lhes passava pela mente do bebé, coberto pela cor leitosa do esperma que exalava o nauseabundo cheiro de peixes podres. Assim ficou baptizado Sabonete.

Crescido como filho da guerra, ser recrutado para o grupo de Severino representou uma interrupção em sua vida ironicamente considerada "pacata, sossegada, no desassossego dos dias de tiros e bombardeamentos aos acampamentos" (*OSN*, p. 22). Com efeito, Severino mantinha uma relação de brutalidade com o garoto, dirigindo-se a ele sempre em "tom seco, áspero, agreste" (*OSN, loc. cit.*). Essa relação, censurada pelo próprio Penete (*OSN*, p. 25), talvez se devesse ao fato de Sabonete ser o lugar-tenente de Severino no núcleo militar. Severino alimentava certa confiança em Sabonete, justamente por esse ter "um imaginário que não se encaixava nos lógicos moldes estruturados pelos demais" (*OSN,* p. 29). Isso fazia com que ninguém desse crédito às suas histórias, de modo que Severino poderia confiar qualquer informação a ele, pois ninguém levaria a sério. Essa mente fantasiosa é definida pela voz narrativa como uma persistência pueril, como vemos (*OSN,* loc. cit.):

> E esse ar distante e infantil, muito a jeito dos pintores de traços leves e macios em cenas de invulgar brutalidade, agradava a Severino, pois sabia que, da mais macabra história que saísse da boca do seu lugar-tenente, ninguém o levaria a sério.

Assim como António Boca, José Sabonete também causava espécie em Severino. Assim como a apatia incomunicável de Boca, Sabonete também desempenhava as ordens mórbidas da rotina da guerra com uma sensação inesperada: ninguém sabia se sentia horror ou alegria, pois se apresentava sempre com um terrível sorriso macabro nos lábios. Mesmo quando era agredido por Severino, não se sabia ao certo como se articulava com a dor; o sorriso era sempre presente. Temos acesso a isso por duas vias: quando o narrador se aproxima do estranhamento causado a Severino, e pela gaiola de Penete: "estranhava-lhe o facto de Sabonete sorrir da mesma forma quando decapitava um cativo sem nome, ou em presença de uma galinha assada em semana de fome" (*OSN,* p. 108).

Severino recebe por parte da voz narrativa um tratamento diferenciado. A maior parte das informações a respeito de nossas personagens é trazida para o romance através de retrocessos ao passado de cada um, descrições do tempo presente, ou a narração de situações costumeiras. No entanto, são pouquíssimos os retrocessos ao passado que envolvem Severino, assim como poucas são as descrições que lhe adjetivam a personalidade. Severino é uma personagem muito mais composta em tempo presente, e as características de sua personalidade estão dadas, na maioria das vezes, em função da forma como costuma se relacionar com seus pares de batalha. As poucas ações do tempo presente da narrativa (assunto de que trataremos adiante) estão, em sua maioria, preenchidas pela assídua participação de Severino. De todo modo, alguns trechos descritivos são bastante significativos (*OSN,* p. 27-28):

> Perante tais actos, Severino já não se emocionava como antigamente, altura em que obrigava os recém-recrutados a cortarem os amedrontados testículos dos homens indefesos, e os seios em flor de virgens adolescentes em emboscadas semelhantes a um ataque de macacos a machambas desguarnecidas, em sinal de vingança ao que lhe fizeram no baptismo de guerra quando o comandante Roque, visivelmente embriagado, o obrigou a empalar uma jovem de treze anos pela vagina adentro. Daí em diante, as imagens de carnificina não o perturbavam [...].

Diferentemente do que pudemos depreender do desenho das demais personagens, Severino obtém prazer nos atos crudelíssimos praticados nas rotinas dos saques e ataques às aldeias. Era diferente da apatia de Boca ou do sorriso enigmático de Sabonete. O prazer próprio era acrescido toda vez em que ordenava aos novatos que fizessem os tais atos, e isso, de uma forma bem clara, está posto como um círculo vicioso no qual Severino, e por conseguinte os demais, estavam

enredados. O prazer na carnificina de Severino era uma forma de vingança à empalação a que fora obrigado pelo comandante Roque embriagado. Esse prazer na carnificina era depurado por Severino ordenando aos outros que fizessem igualmente aquilo a que fora obrigado fazer. Como se pode ver ainda (*OSN,* p. 59):

> Dizia para si, Penete, que Severino gostava do fogo. E realmente gostava. Gostava de ouvir o grito dos deserdados. Gostava de ver a tropelia dos sem nada no encalço de qualquer coisa da sua sobrevivência. Gostava de ouvir, nas diabruras dos angustiados, as palavras mais escabrosas que um ser humano pode proferir.

No entanto, caímos *in media res* na história de Severino. Podemos ver nas descrições que se marcam dois tempos: um anterior, em que o gosto pela carnificina era persistente, e outro posterior, em que o desejo está arrefecido. Isso ocorre por conta de algo que se sucede num passado iterativo, não no presente da ação, nem no passado remoto dessa personagem. Trata-se de uma relação com Rosa. Curiosamente, das vezes em que essa relação salta para a malha narrativa, certo ar de pudor e vergonha prevalece: Severino tentando esconder dos demais o que teria acontecido durante as noites que passava com a moça Rosa (*OSN,* p. 60). A crueldade de Severino nos campos de batalha teria sido interpretada por Rosa como relacionada com a vida sexual do garoto, o que não deixa de ser surpreendente no contexto do acampamento, em que nem crianças eram vistas como tais (*OSN,* p. 57):

> Ao seu grupo juntou-se mais tarde o já experimentado jovem guerreiro Severino, acompanhado sempre pelo velho Matias que desaparecia e reaparecia em momentos inesperados. Severino, centímetros acima da sua altura, contava ao tempo dezasseis ou dezassete anos. Era já um combatente respeitado pela ferocidade com que executava os seus inimigos.

> Dizia-se que era a suruma e outras drogas que todos consumiam que o moviam com tal desumanidade. Tal argumento não se encaixava na mente da Rosa, pois, no fundo do seu coração, manteve a certeza de que Severino padecia dos defeitos da virgindade prolongada.

Justamente pelo ato sexual de Severino e Rosa ser um ato obscuro e secreto é que se pode atribuir a ele um aspecto de subversão. Nosso eloquente narrador não trata disso, no entanto, e ficamos a nos questionar qual era o exato motivo que constrangeria Severino a ocultar sua relação. Ora, a resposta mais óbvia que daí se depreende é que aquela esterilidade que marcava o acampamento e, por extensão, toda a guerra, talvez fosse muito menos metafísica, como queria nosso narrador, do que coercitiva, no sentido de que qualquer relação mais erótica que fisiológica poderia representar uma ameaça à manutenção da guerra. Da conversa entre os velhos Matias e Malaquias, depreende-se uma análise dessa situação, em que Malaquias defende uma opinião terrivelmente pessimista em relação ao jovem Severino (*OSN,* p. 87):

> – Severino mudou, Malaquias. A cabeça do miúdo está dividida entre a cama e as balas.
> – Nunca vai sair da carne. Ele cresceu a ver sangue... É igual a muitos outros. Tu achas que podes repor o mundo que eles perderam ou nunca tiveram. É impossível. Aqueles que vislumbraram, ainda que esporadicamente, o mundo que sonharam ter, o mato cortou-lhes tudo. Deram-lhe armas e não sonhos, Matias. E as armas não sonham. As armas criam necessidades. O cair de uma cápsula puxa outra cápsula.

Ao percebermos isso, é possível pensarmos como aquelas características tão enfatizadas em António Boca, Penete e José Sabonete, a saber, o mutismo apático de um, a gaiola esvaziada de outro e o nefelibatismo do terceiro, sempre carregaram ares de infância em todas as descrições que tiveram. Por isso, não é raro perceber que essas

características eram ridicularizadas pelo convívio no acampamento. Na verdade, a persistência dessas características pueris representava um contrassenso aos momentos em que o narrador afirmara que, no acampamento, ninguém era considerado criança. Ora, não ser considerado criança não significa aqui que esses indivíduos não possam carregar consigo certas características que revelem alguma infância estropiada nas curvas de suas personalidades. Essa infância resistente nos garotos, somada ao amor resistente de Severino e Rosa, representa pequenos furos ao bloqueio desumano que a guerra e a vida no acampamento impõem a esses sujeitos. Esses furos de resistência, somados a certas configurações narrativas na composição do quadro geral da guerra, e também a certa estrutura narrativa no tratamento do tempo, colocarão essa obra numa posição muito peculiar se pensarmos nas relações entre a estética e o contexto histórico a que essa obra, de alguma forma, faz referência. Comecemos pelo tempo.

2.5 Camadas de temporalidades

Desde o início temos tratado da configuração de uma voz narrativa central que, absolutamente onisciente, transita com extrema liberdade entre várias estâncias do romance: penetra a mente das personagens, as memórias de cada um, situações ocultas para todos, como o caso erótico de Severino. O resultado disso é que o romance não apresenta nenhuma solidez no andamento dos topos invocados: a fluidez narrativa é tão grande que certa confusão se gera para a compreensão de qual personagem está exatamente presente em certo instante da narrativa. A liberdade dessa fluidez, no entanto, esbarra numa limitação percebida desde o início: não existe a menor possibilidade de que a narrativa avance em sua dinâmica sem que cada história pessoal das personagens seja devidamente explicitada. Essa limitação é construída através de numerosos engastes narrativos que interceptam

o tempo presente da narrativa e levam o narrador num voo livre em direção a diversos planos de passado das personagens ou do acampamento. Acompanhemos um caso bastante exemplar (*OSN*, p. 16-17):

> – Não estás com fome?
> – Não.
> – Mas eu tenho.
> – Faz como aquele gajo.
> Penete olhou para o lado onde, agachado, se encontrava António. Melhor, António Boca. António de nome e Boca de alcunha, de boca, no sentido físico do termo, nada de anormal tinha [...]. Havia três anos que fora raptado de uma aldeia [...].

Neste excerto podemos perceber um tempo presente, em que Severino dialoga com Penete. Só o fato de Penete mirar Boca faz com que o narrador se desloque imediatamente daquele tempo presente e se dirija em direção à trajetória pessoal do garoto. Esse engaste é interrompido quando a narrativa retorna ao tempo presente, mas a fluidez desta é tão grande que o tempo presente não se solidifica, qualquer pretexto provoca um novo descolamento, e vamos novamente em direção a passados e passados, de personagens ou de acampamento.

Existem ao menos dois tipos de engastes narrativos na malha textual da narrativa. O primeiro e mais facilmente verificável é o tipo de engaste que se dirige a passados remotos, que trata da história pessoal das personagens, na maioria das vezes remontando como foi a trajetória que os levou para a guerra, ou também de fatos concretos ocorridos durante a guerra. Esses engastes estão sempre marcados pelo uso do verbo num pretérito perfeito real. Costumam configurar duas temporalidades de passado, uma pré-guerra e outra de fatos concretos ocorridos durante a guerra, como é o caso das histórias contadas por Sabonete (perceba-se: as histórias de Sabonete estão diante da polêmica de terem ocorrido ou não. No entanto, independentemente disso, consistem numa micronarrativa constituída no pretérito perfeito real, num passado concreto ocorrido durante a guerra). Este

tipo de engaste, por exemplo, é verificável no capítulo 2: todo esse capítulo está construído na história pessoal de Rosa, e nenhuma construção narrativa em tempo presente ocorre; ele todo é simplesmente a história.

A outra possibilidade de engaste é aquela que se descola do presente, mas não se constitui num passado concreto, remoto ou não. É o tipo de engaste que se encaminha para a narração da rotina dos acampamentos de forma iterativa. As ações que se constituem sobre esse tipo de engaste podem ser percebidas como atitudes do cotidiano, que podem ou não acontecer no presente, e que aconteceram no tempo passado. Marcado textualmente pela predominância de verbos no pretérito imperfeito real ou atemporal, esse tipo de engaste é o mais difícil de ser percebido como tal, pois, na maioria das vezes, não está construído em contraste com um tempo presente da narrativa, como ocorre com o engaste de pretérito perfeito. Neste tipo de engaste, as relações temporais de anterioridade ou posterioridade da guerra não costumam estar claras, e, a partir dele, outros engastes em pretérito perfeito ocorrem. Vejamos alguns exemplos (*OSN*, p. 100):

> Era sempre ao entardecer que Penete abria a gaiola sem pássaros. Uma gaiola feita de arame.

A partir desse trecho não podemos concluir que Penete teria aberto a gaiola no tempo presente da narrativa, como um fato que estava se constituindo durante a narração, nem tampouco que isso fosse um engaste que interrompesse o tempo presente da narrativa e partisse em busca de uma explicação do passado do garoto, ou da narração de um episódio em que ele teria aberto a gaiola num momento específico. O que podemos concluir é que aos entardeceres é que Penete tinha o hábito de tratar da gaiola. O contraste entre o engaste de pretérito perfeito real e o pretérito imperfeito iterativo pode ser visto em momentos como o seguinte (*OSN*, p. 108 -109):

> Esperava de Severino tudo que lhe ocorresse na alma, como no dia em que mandou cegar e empalar uma virgem pela vagina adentro ante o choro e a súplica de Penete, e os grunhidos de porco armadilhado do Boca. A cena não teve tanto mistério para o acto que Severino mandou executar.
> Acabavam de saquear uma pequena povoação de dez ou quinze palhotas ligeiramente afastadas umas das outras por cinquenta ou cem metros [...].

Nesse trecho, em que se narra o difícil trato que Severino costumava alimentar em relação aos seus pares num passado iterativo, o passado concreto se constrói a partir da necessidade de narrar um momento específico em que a crueldade de Severino tivesse sido relevante. Desse modo, duas camadas de tempo pretérito alternam-se na narrativa, construindo a imagem de como era o acampamento, como se constituíam as relações entre as pessoas, como eram as práticas de guerra, num pretérito imperfeito iterativo, e a necessidade de considerar quem eram os atores daquela guerra, de onde vieram, por que estavam ali, constituindo um pretérito perfeito real e concreto.

Esses dois tempos pretéritos concorrem na economia da obra com um presente da narrativa que, de tão pequeno e mínimo, acaba sendo irrelevante durante quase toda a obra. Na maioria das vezes é composto por diálogos em que se faz referência ao fato de que naquela noite a chegar, o comandante Roque se faria presente, e haveria uma festa. Nesse tempo, em que seria provável que se depreendesse algum enredo, muito pouca coisa acontece. Ora, essa configuração temporal da obra acompanha a rotina do acampamento, como podemos ver (*OSN*, p. 61):

> A tarde, como em outras dos tempos de acalmia, era passada sem sobressaltos. Fora a punição dos que não resistiram à espera do momento do consumo da suruma e outras drogas, a tarde era acompanhada até o ocaso com conversas banais como a que Penete trocava com Sabonete.

Ou seja, toda aquela carnificina da guerra que passamos a conhecer, todas as histórias das personagens, todas as rotinas de saques e invasões, tudo está interrompido pelo estado de acalmia a que agora o acampamento passa. De modo que muita pouca coisa acontece em tempo presente, praticamente nada. O tom de quase todo o romance é que, não tendo nada para narrar, a voz narrativa destaca-se do presente e dirige-se com vigor para o passado de cada personagem, invocando todas as informações, ações e situações que forem precisas para que passemos a conhecê-las e compreender as razões pelas quais agora estão na guerra.

A letargia que perpassa por todo o tempo presente, justificada pela acalmia da guerra, é preenchida pela espera do comandante Roque, que chegaria à noite. Dentro dessa espera, alguns episódios se sucedem, como o caso do fraco do dia. Tratava-se de punir aquele que não resistisse à espera pela hora da alimentação ou do uso da suruma, no fim do dia (*OSN,* p. 33-37). Diante da torturante espera, aquele que fraquejasse era punido publicamente, física e moralmente. Todos esperavam ansiosamente para saber quem seria a pessoa punida. Nesse marasmo angustiante por que passava todo o acampamento, a natureza é sempre descrita como um universo absolutamente alheio a tudo o que ocorria em âmbito humano (*OSN,* p. 33, 54, por exemplo[11]).

O último capítulo, no entanto, é o único em que tendência apresentada em todo o romance, de estar muito mais inflado nos dois planos do pretérito que no tempo presente, entra em decadência. Nesse

---

[11] Alguns casos pontuais, no entanto, representam tendência contrária à definição. Quando Severino mandou que os garotos cortassem o seio de uma adolescente encontrada viva numa aldeia saqueada, a natureza parece seguir o terror do momento (*OSN,* p. 109): "A um olhar atento, notava-se, em total contradição com os naturais hábitos, que os estorninhos se aconchegavam uns aos outros para além dos limites permitidos à conservação da espécie, denotando mais medo aos homens de armas que o possível perecimento das penas. De cães e latidos e ganidos, nem vivalma. O silêncio imperava na tarde que descia para o ocaso. A miúda estava tensa. Os estorninhos calados. As árvores imóveis".

capítulo pode-se encontrar apenas dois ou três engastes que se afastam ligeiramente do tempo presente. No mais, é a narrativa em tempo presente da chegada da comitiva do comandante Roque ao acampamento totalmente provido de víveres e de prisioneiros. O dia seguinte seria a ocasião dos assassinatos dos prisioneiros que não seriam úteis ao acampamento, e é nesta ocasião que um conflito se estabelece: visando atacar Severino, o comandante Roque faria com que Penete pegasse em armas para assassinar um prisioneiro sexagenário. Avisado disso por Maxanissa, uma personagem que só no último instante surge, Severino foge com sua malta sem rumo, para evitar que Penete pegasse em armas, ou mesmo de ser desafiado pelo comandante. Ironicamente, Penete esquece a gaiola no acampamento. Uma pequena ação mínima que se estabelece no último segundo do romance.

Para esboçarmos uma forma analítica de compreendermos os planos narrativos de temporalidade em *Os sobreviventes da noite*, obteríamos a seguinte tabela:

Tabela 1 – Planos temporais de narração em *Os sobreviventes da noite*

Plano temporal	**Marca textual**	**Marca estética**
Presente da narrativa	Momento atual da narração, verbos no pretérito perfeito	Na maioria das vezes, diálogos. Curta ação no último capítulo
Passado concreto	Verbos no pretérito perfeito real	Engastes narrativos de episódios pré-guerra (histórias pessoais de como chegaram àquele presente), engastes narrativos de episódios ocorridos durante a guerra (micronarrativas de situações ocorridas a qualquer momento, menos no presente)
Passado iterativo	Verbos no pretérito imperfeito real ou atemporal	Engastes narrativos em que a temporalidade se dilui na narração de rotinas e hábitos do cotidiano do acampamento. Mais facilmente verificáveis se tomados em contraste com o passado concreto

Ora, ainda que uma ação seja verificável em tempo presente durante todo o romance, a forma como ela está ofuscada pela grandiosa massa textual que preenche os outros dois planos temporais faz com que esse plano temporal presente se minimize ao ponto de quase perder a significância, caso não fosse salvo pelo prenúncio do acontecimento que se sucede no último capítulo. Ou seja, é como se o tempo presente da narrativa se constituísse em um fundo, um segundo plano latente, que está quase velado em todo o romance, menos importante enquanto nosso narrador se ocupa viciosamente de nos contar as histórias de cada personagem, a rotina de cada ato, cada minúcia do cotidiano naquele acampamento. Qualquer sinal de avanço no motor narrativo em tempo presente é logo embreado por uma nova interrupção que nos leva diretamente ao passado, como se essa narrativa em tempo presente fosse impossível caso aqueles pormenores não fossem devidamente explicitados.

Assim sendo, é como se essa galeria de personagens não adquirisse valor em tempo presente caso suas histórias e trajetórias não estivessem absolutamente trazidas para o presente do romance nessa dimensão passadiça composta por esses dois tipos de planos pretéritos, performatizados esteticamente como engastes narrativos. Trata-se um presente narrativo que não tem valor em si mesmo caso não esteja cronicamente dimensionado em relação a diversas camadas de passado. A essa forma de presente tartamudo, constrangido pelas dimensões passadiças de cada aspecto e personagem, poderíamos chamar de *presente dependente,* que, impossibilitado de avançar, carece constantemente de uma embreagem de passado explicitador. A recorrência desse presente dependente na constituição da narrativa é tamanha que o plano do presente ele-mesmo torna-se praticamente irrelevante, caso não fosse uma mínima ação.

As configurações estéticas em *Os sobreviventes da noite* estão sempre relacionadas com correlatos de conteúdo narrado, como

vimos no caso da letargia do acampamento que se transfere para a narrativa transformando o presente numa espera angustiante em que pouca coisa acontece, ou ainda quando, lançando mão do mito do Caos grego, o narrador compõe uma voz de encruzilhada, narrando o caos de uma forma igualmente caótica e absolutamente fluida. Desse modo, é possível questionar o dado do presente dependente, de modo a compreender em quais relações e conexões esse dado pode se tornar significativo. Quer dizer, que ganho existe nessa configuração do presente dependente na economia da obra? O que motiva essa dependência narrativa que atrasa a ação em tempo presente da narrativa a ponto de quase nada acontecer em toda a obra?

Pensar nas configurações estéticas de *Os sobreviventes da noite* não pode, de forma alguma, estar em prejuízo da intensa referencialidade a que esse romance se propõe. Ou seja, não podemos nos esquecer de que toda essa complexa configuração estética está tratando de uma guerra ocorrida em Moçambique, e de que estamos a assistir a rotina de guerreiros recrutados compulsoriamente para a batalha através de saques e ataques totalmente avassaladores a aldeias e cidades ao longo do país. De forma sutil, nenhum nome é trazido para dentro do romance, nenhum dado histórico concreto é narrado, nenhum dos "lados" dessa guerra é nomeado (nem RENAMO, nem FRELIMO). O enfoque parece incidir justamente noutro lugar, diferente das altas discussões sobre alinhamentos políticos e conflitos internacionais, mas parece estar sobre a vida de cada um dos indivíduos que estão mencionados no texto.

Por isso a palavra "guerra" em toda a narrativa traz consigo um epíteto, que se metamorfoseia: é sempre chamada de "sem sentido", "sem razão", "sem lógica". A discussão da guerra em si é muito pouco proveitosa para essa voz narrativa, pois a ela interessa muito mais a vida das personagens, suas histórias, o vasculhar entre as ideias e mentalidades de cada um do que os motivos dessa guerra de uma forma

mais ampla. Os detalhes individuais interessam mais ao narrador do que mesmo o tempo presente da narrativa. Isso se pode evidenciar pelo intenso caráter involuntário da permanência de qualquer personagem na guerra. Até mesmo o comandante Roque, figura da mais alta patente presente na narrativa, não concebe exatamente por que é que precisavam matar "comunistas", pelo que se vê neste diálogo entre Matias e Malaquias (*OSN*, p. 86):

> – E quando perguntei ao comandante Roque o que é que ele queria dizer com a palavra, o homem andou às voltas.
> – O que é que ele disse?
> – Que não conhecia o significado da palavra comunista. Os seus chefes ensinaram-lhe a chamar os inimigos de comunistas. E, quando lhes perguntou o significado da palavra, também disseram que não sabiam e que também os ensinaram a pronunciar tal palavra. Por isso, Malaquias, disseram-me, carrega na boca a palavra comunista. Quando queimares uma palhota ela é comunista. Quando abateres um homem, ele é comunista. Quando violares uma mulher, ela é comunista. Se destruíres uma árvore ou uma ponte, elas são dos comunistas. Tudo o que não estiver na nossa margem é comunista. Casas, pontes, estradas, homens, mulheres e crianças que estiverem na outra margem são comunistas. Foi isso que me ensinaram, Matias.

Ora, se o comandante Roque sequer sabia o que era comunista, o que o motivava a ser o elemento propulsor da matança na hierarquia do acampamento? Nosso narrador não está interessado em discutir o que era "comunista", nem tampouco o que estava em ambas as margens da guerra, mas tem tempo para narrar o que era exatamente que vinha à mente do comandante quando pegava em armas. Pelo que se pode ver (*OSN*, p. 127):

> Ele não sabia o que era uma nação. A sua pátria era sua tribo [sic]. O seu Deus eram os seus espíritos ancestrais. Arrancaram-no,

> como aos outros, da terra-mãe e deram-lhe uma arma. E fazia bom uso dela, porque sabia que, ao voltar à terra-mãe, seria recebido como herói, e gozaria da mesma respeitabilidade por parte da população tal como a que as linhagens reais desfrutavam. Sonhava ter o mesmo estatuto que o régulo da sua terra. Queria receber as oferendas que assiduamente os camponeses faziam chegar à palhota da grande realeza. [...] Daí o afinco, a tenacidade, com que se entregava à tarefa da guerra.

Se o próprio comandante não sabia o que era o motivo da guerra, as demais personagens tampouco saberiam. Vejam-se os seguintes excertos, donde se depreende que nem Severino nem o Matias sabiam as razões e as causas das armas (*OSN,* p. 60):

> Boca, na mudez do seu desencanto, era da opinião que Severino estava falando com as estrelas. A violência com que tratava os inimigos comunistas de cuja substância não tinha noção, o rude trato que dava aos prisioneiros nos ataques sem glória [...].

E ainda, Matias, quando reflete a respeito da vida interrompida quando fora raptado pela guerra (*OSN,* p. 65):

> – E eu com a machamba preparada.
> – Tens que esquecer.
> – Esquecer uma ova... Ainda se soubesse como é que esta porcaria começou, talvez entendesse quando é que isto vai terminar. Mas um gajo só está aqui para matar. Um dia destes ainda me aparece um filho meu com uma arma apontada aos meus colhões.

Nesse processo de total alheamento das personagens em relação às causas da guerra, a voz narrativa deixa claro em muitos momentos o distanciamento da maioria das personagens dos processos políticos anteriores à guerra. De modo que, mesmo na guerra, encontram-se cindidos entre "as margens", ambas incompreensíveis de todo

modo. Afinal, se agora não entendem os "comunistas" enquanto inimigos, teriam entendido esses mesmos "comunistas" antes dos bandos armados chegarem? Quer dizer, na constituição do processo de independência, como teria sido a compreensão dessas pessoas que agora estão compondo a "outra margem" diante das mutações políticas? Esses questionamentos entram na malha narrativa, obviamente, não pela ótica das crianças que sequer sabem exatamente onde estão, mas pela ótica do velho Matias e de Malaquias, que acompanharam os dois processos: o da independência, e depois a guerra. Vejamos (*OSN,* p. 131):

> Tudo se fora. Tudo o que de mais belo um ser humano pode almejar retiraram-lhe à base de cartilhas importadas de outras latitudes que não a sua. Tiraram-lhe o valor mais sagrado que os seus antepassados lhe legaram: a humanidade. Nunca precisou de estatísticas de pobreza e riqueza para dar aos seus a mandioca e a batata-doce do crescimento. Nunca pediu livros e teorias de ética para separar o bem do mal na educação dos mais chegados e distantes. Jamais se ajoelhou a alguém para pedir alvíssaras. Hoje, numa margem, dão-lhe palavras, noutra, balas. O que é isto?...

Outra personagem emblemática é Josefina, relembrada num longo diálogo entre Malaquias e Matias. Tratava-se de uma comerciante ambulante que alimentava relações com ambos os lados da guerra. Denunciada por inveja às "autoridades populares" como "infiltrada", Josefina acabou fuzilada. Desde o início, no entanto, quando era considerada uma "falsária", uma "sorrelfa", Josefina tratava de se justificar, recusando essa denominação e percebendo-se a si própria como uma resultante da "dupla existência dos carentes da vida". Podemos ver isso num excerto em que nosso narrador se aproxima tanto da personagem que o turno narrativo se transforma em discurso indireto livre, e ouvimos a própria Josefina a falar (*OSN,* p. 67):

> De cada lado da discórdia falava-se num futuro de bem-estar. E ela não procurava esse futuro. Ela lutava pelo bem-estar do presente dos seus filhos. Se eu fosse a esperar

> pelo futuro feliz com que me enchem os ouvidos, os meus filhos estariam mortos de fome e sede. O meu futuro é o presente feliz que procuro, com sinceridade, obter no meu trabalho de compra e venda.

A história de Rosa, na altura da narrativa com vinte e três anos (*OSN,* p. 39), e, portanto, um pouco mais velha que os demais do grupo, também é um exemplo do distanciamento entre essas personagens e os processos políticos pré-guerra. Criada por Samuel Nobela, um seu tio, filho de um cipaio, viu um a um dos amigos da aldeia se converterem em algozes inimigos que trataram de o açoitar, considerá-lo publicamente como um reacionário e, de alguma forma, expulsá-lo da vila (*OSN*, p. 42-44). Mais tarde, viria à aldeia com quarenta homens ao seu comando, armados, devastar a vila. Abandonada pelo tio, no entanto, Rosa fugiu sem rumo da aldeia e transformou-se numa "jovem guerreira de causas desconhecidas" (*OSN,* p. 53). Alguns trechos desse engaste narrativo, no entanto, são muito salutares para percebermos as relações entre os acontecimentos políticos e a concepção das personagens; quando a instabilidade política começa a ocorrer, por exemplo, e essas notícias chegam à aldeia, podemos ver (*OSN.*, p. 42):

> Ouviam-se disparos ocasionais. Falava-se de uma outra luta. Circulavam palavras ornadas com tons não vermelhos. Palavras que confundiam os camponeses, pois contradiziam as que os substitutos de régulos de verdade, com a castanha ou cinzenta farda a que chamavam balalaica, incutiam nos campónios como se sementes fossem, pois era de bom tom dizerem que os bons tempos virão [...]. Mas os bons tempos não vinham, com as prognosticadas palavras [...].

Ou quando Rosa, já alinhada na batalha, teve dificuldades em perceber contra o que lutava, como se vê (*OSN,* p. 57):

> E quando perguntava quem era o inimigo, diziam-lhe uns que era a nação, e outros que eram os da nação. Os da nação

> tinha ela vaga ideia, pois o tio sempre a eles se referia nos seus prolongados monólogos. E imaginava-os como indivíduos de raças desconhecidas, vivendo em casas que nunca imaginara, e com uma prodigiosa, senão sobrenatural, inteligência, pois como era possível que os da nação soubessem da existência do tio e o designassem por reacionário? [...] E quando diziam que combatiam a nação, a sua imaginação alicerçava-se ainda mais na noção de indivíduos incomuns [...]. Meses depois, e em presença de chefes mais graúdos, tomou conta de um adjectivo que criava pânico: comunista.

Diversos outros episódios estão presentes em toda a obra que mostram a ruptura causada pela independência, muito mal compreendida por quase todos as personagens, que se debatem constantemente com os novos termos agora correntes. Outrossim, a própria guerra é já uma grande ruptura, de todo modo, à qual nosso narrador habilmente trata pelo Caos. Não é possível, portanto, afirmar que um macrotema de *Os sobreviventes da noite* não seja a guerra. Mas, curiosamente, não trata da guerra em si mesma, mas, para tratar dela, prefere verificar como as mudanças políticas e as dinâmicas da guerra se constituem tendo como metro comum as inúmeras histórias individuais que se confluem num fluxo temporal descontínuo, que aglomera diversas camadas de tempo com fundo num presente dependente.

Ora, então temos que nosso presente dependente, que desloca o foco da guerra enquanto fato político nacional e internacional, é uma forma de tratar da guerra. Nesse sentido, quais serão as motivações que levariam nosso romancista a optar por essa estrutura estética para tratar do dado histórico? Será relevante perceber que, ao tratar da guerra, *Os sobreviventes da noite* desloca o sentido óbvio, alterando o foco das tensões políticas num sentido lato para os sujeitos, num sentido estrito, e cria uma narrativa de presente enfraquecido em detrimento das inúmeras histórias pessoais? O que isso pode nos dizer em termos de fatura estética relacionada à história de Moçambique?

3

Neighbours: uma arquitetura das horas

3.1 Lilia Momplé na literatura moçambicana

Lilia Maria Clara Carriére Momplé nasceu em 1935 da Ilha de Moçambique, Nampula. É descendente de uma família de origens múltiplas, que incluem macua, chinês, mauriciano, indiano e francês. Cursou seu ensino secundário na então Lourenço Marques, e, em Lisboa, cursou Filologia Germânica somente até o segundo ano, e licenciou-se em Serviço Social pelo Instituto Superior do Serviço Social de Lisboa. Morou em vários lugares, como a Grã-Bretanha em 1964 e uma estadia no Brasil entre 1968 e 1971. De regresso a Moçambique em 1972, inicia uma longa carreira profissional que a liga ao serviço público: foi funcionária da Secretaria de Estado da Cultura, diretora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique (FUNDAC), posteriormente foi secretária-geral, entre 1995 e 2001, e também presidente, entre 1997 e 2001, da Associação de Escritores de Moçambique (AEMO) e representante do Conselho Executivo da UNESCO entre 2001 e 2005. Ficou conhecida na literatura moçambicana por suas únicas três obras: a antologia de contos *Ninguém matou Suhura* (1988), o romance *Neighbours* (1995) e um último livro de contos chamado *Os olhos da cobra verde* (1997).

A crítica sobre sua obra ainda é bastante escassa, haja vista que seu romance *Neighbours,* a despeito de traduções para o inglês e para o alemão, ganhou sua primeira edição em Portugal somente em

2012, e nunca teve uma edição brasileira. A maior parte das aproximações críticas à sua obra são menções esparsas que a enumeram ao lado de outros escritores, ligando-a a uma geração dos anos de 1980, sendo poucos e escassos os trabalhos voltados essencialmente sobre as obras, menos ainda sobre seu único romance. Destacam-se mais recentemente no Brasil alguns poucos artigos de Anselmo Alós (2007; 2011; 2013), da Universidade Federal de Santa Maria, e também alguns trabalhos da professora Zuleide Duarte (2010). Estes trabalhos, no entanto, centram-se sobretudo na escrita de contos de Lilia Momplé, eventualmente passando por alto sobre o seu romance *Neighbours*. O interesse voltado a ela, no entanto, tem crescido consideravelmente, sobretudo por conta da presença constante de personagens femininas no seu escopo literário, segundo afirma Anselmo Alós (2013, p. 93):

> Entre outros temas nas narrativas da escritora, é recorrente a questão do autoritarismo e da exploração existentes nas relações dicotomicamente estruturadas entre o centro e a periferia sociais, bem como nas relações de gênero e de raça, explorando o papel tradicional das mulheres e as dificuldades que elas enfrentam diante das expectativas que as acompanham na sociedade.

O romance *Neighbours*[12], lançado originalmente em 1995, leva por título o mesmo nome de uma pintura da artista Catarina Temporário, que, segundo Momplé no prefácio da primeira edição, "referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*" (p. 6). A pintura, estampada na capa da primeira edição, mostra uma garra deformada pintada em cores fortes, com pelo menos seis dedos de unhas afiadas, e com aspecto

[12] A edição do romance a que ora se refere é a primeira, lançada em Maputo pela Associação dos Escritores Moçambicanos em 1994, na coleção Karingana, n. 16 (MOMPLÉ, Lilia. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1995). A partir de agora essa edição será referida somente como *Neighbours*.

tonal lembrando putrefação. Posteriormente, em entrevista, Momplé afirmou que os fatos reais em que se baseia a obra passaram-se efetivamente em 1985 com uma sua amiga que "era muito boa gente [...] ela tinha muita vida, senão mesmo ela era a própria vida. Isso foi muito doloroso e marcou-me"[13]. De fato, salta aos olhos certa linguagem ordinária e simples utilizada com exatidão sobre as personagens e sobre as descrições, além da marcação dos capítulos e episódios ser muitíssimo restrita (de que trataremos adiante), o que já fez com que a escrita de Momplé fosse comparada à escrita naturalista, e a obra ao "romance-reportagem" como faz Maria Teresa Salgado em artigo sobre *Neighbours* (Salgado, 2011, p. 175):

> A indicação do horário dos acontecimentos reforça a ligação com a referencialidade, já dada anteriormente na nota informativa, e sugere um registro jornalístico, quase documental e fotográfico, do que se passa no espaço de cada casa nas horas determinadas, lembrando o "*new journalism*" ou o romance-reportagem. Mas essas horas, que marcam o início dos capítulos, funcionam, na verdade, como um ponto de referência, simultaneamente objetivo e frágil, entre esses três diferentes espaços familiares, uma vez que o tempo enfocado na narrativa transcende, e muito, a marcação cronológica apontada inicialmente. [...] Na narrativa em questão, não há como deixar de notar pontos em comum com o romance naturalista. Após apresentar as personagens principais, o romancista naturalista costumava recorrer a analepses para analisar as forças determinantes – hereditariedade, meio, constituição fisiológica, temperamento – que modelavam algumas das personagens.

Com efeito, *Neighbours* inspira uma reflexão a respeito dos gêneros (humanos) e de suas respectivas posições sociais no contexto moçambicano da década de 1980, como bem o faz Salgado (2011).

[13] Entrevista concedida a Eduardo Quive para a *Revista Literatas*, n. 43, ano II, de Maputo, em agosto de 2012.

Isso decerto é ocasionado por um alto relevo em que as personagens femininas estão postas, além da construção de situações-problema em que questões da violência simbólica e física decorrentes da desigualdade de gênero estão postas. Para o presente trabalho, no entanto, pretende-se esboçar uma leitura que busque se aprofundar na obra *Neighbours* verificando como se constituem os procedimentos narrativos da história para, posteriormente, verificar como esses procedimentos estão relacionados com a história de Moçambique relativa à guerra dos anos de 1980.

3.2 A autonomia de diversos universos

Antes mesmo da leitura propriamente dita de *Neighbours*, chama atenção a forma como a obra se organiza entre capítulos e subcapítulos, de modo que estes não são enunciados para o leitor como tais, mas sim são indicações de marcações espaço-temporais que serão determinantes para consequências posteriores, como iremos analisar. Não há nenhum tipo de preâmbulo ou qualquer outra forma escrita que nos mostre a identificação de uma voz narrativa, mas a marcação de uma hora, "19 HORAS", com a quantidade de informação exata de um relógio. Na sequência, na página seguinte, encontramos outra informação exibindo apenas uma marcação, agora espacial: "Em casa de Narguiss". Perceberemos logo que estamos dentro de apartamentos distintos em horas simultâneas, a perceber o burburinho que existe dentro de cada um desses espaços. Isso ocorre de forma absolutamente autônoma, uma vez que um apartamento não estabelece contato com outro: é possível suspeitar, inclusive, que os vizinhos sequer se conheçam. A apresentação desses interiores para o leitor, portanto, é feita na mais estrita autonomia de cada um desses apartamentos: um apartamento não toca os demais, e a voz narrativa, fiel ao apartamento em que se encontra, não se refere ao outro, como se não existissem os demais.

Temos então espécies de "sub-narrativas", por assim dizer, que se encontram integradas em função de uma narrativa maior, que só conheceremos no final. Dentro dessas "sub-narrativas"/apartamentos/capítulos teremos a narração do que acontece enquanto as horas passam, mas também conheceremos as minúcias da vida de cada uma dessas personagens. Cada uma dessas minúcias, no entanto, está em função de certas dinâmicas que se estabelecem na autonomia de cada um desses interiores de apartamentos, e essas dinâmicas serão decisivas na economia da obra, ou seja, na macronarrativa que engloba as "sub-narrativas" (apartamentos/capítulos). Essas dinâmicas estabelecem a cada apartamento um ritmo de organização próprio, certo tom predominante, vez ou outro até carregado demais, que será como uma espinha dorsal, única para cada apartamento. Tentaremos, a partir daqui, isolar e analisar cada um desses ritmos assumidos pela narrativa no interior dos apartamentos ("sub-narrativas"/ capítulos), mas, para isso, cada minúcia de cada uma das personagens precisa ser considerada nessa análise. Em seguida, tentaremos perceber como essas dinâmicas autônomas podem estar aglomeradas dentro de um ritmo geral da obra, e de que modo isso pode ser analisado e interpretado esteticamente.

3.2.1 Narguiss: um corpo gordo entre três sofrimentos

No primeiro apartamento a que temos acesso, uma mulher gorda prepara comidas com sua filha. Trata-se de Narguiss, uma islamita filha de pai indiano e mãe mestiça de negros com brancos. As comidas que preparam são para a festa islâmica de Ide, quando se oferece um banquete. Acompanharemos o que ocorrerá dentro desse apartamento às 19h, às 21h e das 23h até à 1h, quando a história se encerra. Nada além da preparação dos alimentos do Ide, das conversas triviais de cozinha e de uma visita da prima Fauzia acontece ali. Narguiss está calada e ensimesmada, justamente por conta de três conflitos que lhe abatem

nessa noite e que a fazem ficar taciturna. Esses problemas estão hierarquizados e, por ordem, são: o Ide festejado sem lua, contrariando um costume tradicional; o marido que deixa a família durante o Ide para passá-lo na Ilha de Moçambique com a amante; e as três filhas solteiras, passadas da idade usual de se casar, pelo menos uma delas recusando-se a isso terminantemente por conta dos estudos.

A festa islâmica de Ide marca o desjejum após o mês de Ramadã, em que os fiéis guardam jejum e orações durante o dia. Como o calendário islâmico é lunar, o desconforto de Narguiss poderia ser justificado ao não poder esperar surgir a lua para que se comemorasse a festa; no entanto, o que parece mais irritá-la é que os costumes nos quais ela foi criada estão sendo agora subvertidos pelos *chées*, através de uma inequívoca ingerência da África do Sul. Observemos (*Neighbours*, p. 12):

> Narguiss [...] não cessa de resmungar baixinho contra o facto de ter que festejar o Ide no dia seguinte, sem ver a lua nova, só porque esta apareceu no céu da África do Sul. Não pode conformar-se com tal prática que contraria toda a sua vivência de mulher nascida, criada e amadurecida no mato, onde os chées se guiam apenas pelos seus próprios olhos e não por notícias de países vizinhos.

O marido de Narguiss, Abdul, é um eficiente provedor de uma situação econômica favorável para Narguiss e suas três filhas, através de certos "esquemas" obscuros tanto para Narguiss quanto para nós leitores – o fato é que nunca falta absolutamente nada para a família (*Neighbours*, p. 12). O único detalhe que faz com que Narguiss não o considere um "marido perfeito" é o eterno problema com as mulheres, o que está posto praticamente como uma sina na vida de Narguiss, uma vez que, ao longo da história, sabemos que ela já havia sido vítima de um adultério escandaloso que pôs fim ao seu primeiro matrimônio

após a intervenção do seu pai (*Neighbours*, p. 75). Humilhada pela derrota do primeiro casamento, Narguiss privou-se do convívio social, saindo de casa somente em ocasiões imprescindíveis, como no enterro de um parente, quando conheceu Abdul, seu segundo marido, com quem efetivamente construiu família.

A presença de Narguiss e das filhas em Maputo está intimamente relacionada com a vida adúltera de Abdul. A filha Muntaz só conseguiu ver realizado seu desejo de estudar na faculdade de medicina da capital justamente porque o pai, impondo a condição de que a mãe e as irmãs também se transferissem com ela, utilizou-se desse pretexto para conseguir ficar sozinho na Ilha de Moçambique com uma garota a quem Narguiss se refere como "macua, ladrão de maridos" (*sic, Neighbours,* p. 12). É preciso considerar na trajetória de Muntaz que não era socialmente usual que uma mulher prosseguisse seus estudos no universo cultural islâmico das famílias indianas da Ilha de Moçambique, para as quais a avidez acadêmica de Muntaz despertava a questão: "Estudar tanto para quê? mulher não é para encher cabeça" (*Neighbours,* p. 14). Vejamos como a voz narrativa condensa com precisão o trajeto de Muntaz, que arrastou a mãe consigo (*Neighbours*, loc. cit.):

> Aí jogou a favor da jovem o facto de a única Universidade do País se encontrar no Maputo e Abdul já andar obcecado pela linda Zena. Desejoso de se livrar da mulher, pelo menos por uns tempos, ele acabou por concordar que a filha viesse estudar, desde que Narguiss a acompanhasse.
> E foi assim que, por um capricho amoroso do pai, Muntaz se matriculou na Faculdade de Medicina.

As más línguas que chegam a Maputo oriundas da Ilha, no entanto, acorrem sempre à Muntaz para contarem-lhe a vida libertina do pai, que teria então se amasiado com uma jovem que leva por nome Zena, efetivamente do povo macua – as piores línguas contam até que Abdul teria somado ao cálculo também a irmã de Zena, e que "ele

dorme com as duas, e que estas pouco se importam, pois a única coisa que dele desejam é a vida fácil e confortável que lhes proporciona" (*Neighbours*, p. 13).

Não há como não pensar, no entanto, em como essa situação passional e erótica ambígua em que Narguiss está situada não esteja decadente: o cerne da sua revolta não está tanto no fato de o marido a trair, como está no fato de o marido se ausentar no dia da festa de Ide, o que até então nunca tinha feito. Ou seja, a relação de Abdul com Zena, a macua, faz com que a infidelidade e a libertinagem de Abdul extrapolem os limites que um dia já tiveram, como vemos através da ótica de Muntaz (*Neighbours,* p. 13):

> Para Muntaz, porém, o mais alarmante é o facto de o pai não ter vindo passar o Ide com a família. Ela sabe que, por mais entusiasmado que Abdul esteja com uma mulher, este dia é sempre consagrado a Narguiss e às filhas. Desta vez, contudo, limitou-se a vir a Maputo de fugida, permanecendo apenas o tempo necessário para fazer as compras para as Festas. Logo depois, indiferente aos rogos da mulher e ao silêncio melindrado das filhas, arrumou de novo as malas e regressou à ilha, prometendo voltar. Mas hoje é véspera de Ide e ele não voltou. E todo esse sórdido enredo magoa profundamente a sensitiva Muntaz, porque, além de causar à mãe grande sofrimento, cobre de ridículo toda a família.

A forma como Narguiss está colocada diante de seu conflito passional revela aspectos importantes de sua cultura. Sua forma incessante de trabalhar nos preparativos de Ide demonstram, em primeiro lugar, uma forma de escapismo da dor que lhe abate devida à infidelidade do marido, e também uma submissão passiva a uma educação que lhe atribuiu essa tarefa como principal função de uma mulher. Isso se reflete na tessitura do texto através da ótica de Muntaz, muitas vezes chamada à baila pela oscilação do foco narrativo, e também pela forma como as falas de Narguiss estão articuladas nos diálogos,

como um esforço constante para um efeito de "transcrição". Por isso lemos as palavras todas grafadas como que foneticamente, com verbos conjugados sem concordância ("Mas nós não estar na África do Sul", p. 11), a ausência de femininos, mesmo quando Narguiss se refere a esse gênero ("Só muito cansado", p. 29, se referindo a si mesma), e alterações prosódicas enfatizadas através de acentos agudos ou alterações vocálicas ("Pissoa" e "Féstéjar Ide sem sair lua", p. 11). Observemos um recuo narrativo bastante elucidativo (*Neighbours,* p. 74):

> Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma "verdadeira mulher", quer dizer, dentro de casa e no quintal, tagarelando alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e por isso, até hoje, fala um português estropiado, igual ao das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objetivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse.

Toda essa situação do adultério conspira para o aumento da baixa autoestima que Narguiss tem. Além de tudo, as características corporais nos são apresentadas como um traço praticamente determinante de sua aparência, totalmente relacionado com sua personalidade. Contrariamente à beleza e formosura que lhes foram próprias na juventude, mesmo quando o primeiro casamento já se tinha encerrado, agora Narguiss é apresentada pela voz narrativa constantemente como "gorda", seja enunciando esta palavra, seja deixando a ideia implícita (*Neghbours*, p. 12): "Narguiss, procurando não chocar com o fogão, a mesa e os bancos, vai buscar a carne e os outros ingredientes para o caril [...]".

Eventualmente, quando o foco narrativo se aproxima de Muntaz, transparece uma piedade intensa em relação ao drama do casamento da mãe pela qual é constantemente invadida. Momento emblemático é quando a campainha toca, e todo o aspecto taciturno que Narguiss sustenta naquela noite é substituído por um ligeiro rompante

de entusiasmo, numa espera tola de que o marido viesse, finalmente, passar o Ide com a família (*Neighbours,* p. 29, grifos nossos):

> Pelo tom alvoroçado da voz da mãe, Muntaz advinha [sic] o que lhe vai no íntimo e uma onda de compaixão a invade por esta mulher gorda, de uma estupidez tão generosa, tão predisposta a perdoar. Compaixão que a sufoca quando, em vez da voz do pai, ela ouve as ruidosas saudações da prima Fauzia.

Ou, ainda, quando a voz narrativa se aproxima novamente de uma observação de Muntaz (*Neighbours,* p. 72):

> Enquanto frita os gilebes, o que mais a preocupa [a Muntaz] é o contínuo suspirar da mãe, tanto mais pungente quanto a sua carga de paixão e dor não parece adequar-se àquele corpo enorme e deformado. "Não é justo fazê-la sofrer assim, agora que está gorda e feia", revolta-se a rapariga contra o pai, "é como tirar-lhe toda a possibilidade de viver".

Muntaz, inclusive, é uma personagem delicada. Grande parte das constatações determinantes que o narrador nos mostra ocorrem justamente quando o foco narrativo se aproxima dela. E a proximidade quase sempre é intensa. Muntaz aparece como uma personagem de notável sensatez e de aguda observação: seja em relação à situação da mãe, seja para a situação da família, exibida nos embates que trava com a prima Fauzia, ou seja para com a situação do próprio país, do qual o episódio do *xirico* informando as mortes do dia causadas pelos atentados nos arredores de Maputo é exemplo (*Neighbours*, p. 71).

Diferentemente das outras duas irmãs, Rábia e Dinazarde, Muntaz recusa-se a casar justamente por conta dos estudos, que lhe estão em primeiro plano, o que angustia muito a Narguiss. Segundo a mãe, é passado o tempo de as duas filhas "agarrarem marido", já que estão "bem entradas na casa dos vinte". Este é o terceiro conflito que incomoda Narguiss naquela noite de véspera de Ide fora de hora e sem

marido, uma fatalidade que a velha só pode depositar sobre feitiços feitos contra as filhas, cujas tentativas de anulá-los já gastaram grandes somas de dinheiro (*Neighbours,* p. 13-14).

Existe certa falta de profundidade no desenho dessas duas personagens ao longo do romance, certa falta de diferenciação entre as duas, de modo que estão as duas postas quase como se fossem uma personagem dupla, divididas entre os nomes de Rábia e Dinazarde. Essa configuração decerto corresponde a certa frivolidade atribuída às duas: estão sempre preocupadas com as roupas que vestem (*Neighbours,* p. 13), interessadas no alvoroço causado pela prima Fauzia quando esta planeja deslocar-se de Moçambique para Portugal, não se interessam pelo noticiário ("notícias que não interessam a ninguém", *Neighbours,* p. 71) e, além disso, exibem certo interesse material exacerbado, quando Muntaz acusa os cunhados de Fauzia de serem "ladrões" em Portugal: "Se arranjar um marido rico, quero lá saber como é que ele consegue o dinheiro" (*Neighbours,* p. 32).

A prima Fauzia é um último tipo que podemos ver dentro do apartamento de Narguiss: trata-se da filha de uma prima de Narguiss que vai visitá-las nas preparações da véspera de Ide. Foi através de Fauzia que Narguiss conseguiu arranjar a *flat* em que vive com as filhas (*Neighbours,* p. 30). Fauzia pertence "àquele número de moçambicanos que foram apanhados desprevenidos pela independência do país" pois estaria "adaptada à sua condição de colonizada com alguns privilégios" (*Neighbours,* p. 30). Com duas irmãs que abalaram para Portugal com o fim do colonialismo, Fauzia tenciona fazer o mesmo, apesar da boa colocação do marido, sobretudo porque inveja a situação das irmãs, pelo menos uma delas bem colocada em Portugal devido a um grupo que se dedicava a aplicar golpes nos "retornados" como eles (*Neighbours,* p. 30). Esses golpes despertam em Muntaz um juízo moral pesado, e ela os chama de "ladrões", a que Fauzia interpreta como inveja.

O desenho da personagem de Fauzia é carregado, quase caricato. Seu egocentrismo é ressaltado desde sua primeira até sua última cena. Neste sentido, as constantes intervenções para desdenhar a atual situação de Moçambique, por exemplo, quando se refere à falta de luz ou aos atrasos dos aviões que vêm do norte (*Neighbours,* p. 72), sua constante ênfase na festa de despedida (*Neighbours,* p. 71), fazem com que Fauzia componha, ao lado da frivolidade dupla de Rábia e Dinazarde, um coro pernicioso que destoa da angústia de Narguiss, e da consequente preocupação de Muntaz, tanto com a mãe quanto com os problemas do país.

3.2.2 Leia e Januário: precariedade e adaptação

O segundo apartamento a que temos acesso é todo desenhado sob o signo da precariedade e da restrição, e este signo se manifesta de diversas formas. Os moradores desse apartamento são um casal jovem, Januário e Leia, que se encontra grávida, e uma pequena filha, Íris, de dois anos de idade. Às primeiras horas daquela noite nada ali acontece, senão Leia que espera pacientemente o marido, junto da filha, a pensar na trajetória de vida que construiu junto de Januário. Essa espera é o mote para acessarmos toda a história pessoal de ambos.

Quando se conheceram, Leia morava num colégio de freiras e Januário dividia um quarto com um amigo. Logo que se casaram foram morar na Matola, na casa da mãe de Leia, que já abrigava as outras irmãs da moça. O deslocamento até o centro de Maputo dispendia muito tempo e dinheiro, além de pôr os transeuntes em risco de encontrar algum "grupo armado mais retardatário" (*Neighbours,* p. 17). E, por abrigar tanta gente num pequeno espaço, a casa da mãe de Leia era um ambiente propício a pequenas tensões que "fizeram perigar a harmonia entre o jovem casal" (*Neighbours,* loc. cit.). Para conquistar a

flat que agora vivem, o casal precisou passar por uma trama complexa de corrupções, possibilidades de suborno e até mesmo um episódio de assédio sexual sofrido por Leia, até que uma solução chega sorrateira, através de uma amiga de infância de Leia. Nem por isso, no entanto, esse apartamento teria se livrado do favoritismo que havia beneficiado o marido da amiga (*Neighbours,* p. 20):

> [A amiga] Disse-lhe que o marido, homem sortudo, tu cá tu lá com vários ministros, tinha conseguido uma bolsa para estudar no estrangeiro durante cinco anos, com direito a levar a família. Propunha então a amiga que, durante a sua ausência, Leia e o marido ocupassem a flat onde vivia porque não a queria largar, prevendo as dificuldades que teria em alugar outra, quando regressassem ao país. Num alvoroço, Leia aceitou imediatamente a proposta e também as condições de pagar a renda da flat durante cinco anos e levar a mobília própria pois a da amiga já tinha sido vendida por bom preço.

Por isso agora o apartamento exibia um aspecto de precariedade em tudo, o que merece da voz narrativa alguns parágrafos de uma descrição detalhada. São "cortinas baratas, mobília de *formica,* a loiça de vidro vulgar, o recanto de violetas, a esteira de palha de Mecufi, o cadeirão de baloiço" (*Neighbours,* p. 17) e diversas outras componentes daquela decoração precária que assumem para o casal um alto valor, porque tudo isso está posto em contraposição com um momento difícil, em que a possibilidade de se instalar era praticamente nenhuma. O aspecto físico do apartamento não é a única descrição do texto que emerge sob o signo da precariedade. Também o fornecimento de energia, a alimentação e o vestuário estão revestidos da mesma precariedade: "mas pouco a pouco, foi aprendendo a viver com mais esta restrição, tal como se habituou a ter apenas dois vestidos e a nunca comer carne ou outro peixe que não seja carapau congelado" (*Neighbours,* p. 16).

A precariedade que ali se instala, no entanto, surge como o reflexo de algo maior, uma precariedade que não atinge somente o casal, mas se estende a todo um corpo social. Assim, Leia e Januário parecem assumir a dimensão de elementos típicos na narrativa, semelhantes a outros tantos que existem por aí, naquele contexto específico. Os cortes de energia, o que, inclusive, atravessa todos os apartamentos, é exemplo disso: é apenas mais uma das muitas precariedades com as quais Leia aprendeu a conviver, mas isso não é específico desse apartamento ou desse casal, todos os vizinhos de *flat*, quiçá da cidade, precisam adaptar-se a esta precariedade. Às 21h, Januário já presente, e a família em pleno jantar, temos um salto de reflexão da voz narrativa, que deixa de tratar da precariedade do casal para tratar da precariedade de todo o conjunto social daquele momento (*Neghbours,* p. 34):

> Com efeito, a farinha de milho e o repolho e, por vezes, o carapau congelado, tem sido, durante os três últimos anos, os únicos produtos acessíveis no mercado de Maputo. Quanto ao resto, ou não existe ou é vendido na candonga e na Interfranca a cooperantes e a uns tantos moçambicanos privilegiados ou ladrões. O trabalhador comum tem que contentar-se, diariamente, com a infalível ushua e o repolho que, na gíria popular, se tornou conhecido pelo agradecido nome de "se não fosses tu".

É nesse sentido que a corrupção e o favoritismo parecem surgir na narrativa sem a carga de um juízo de valor que pese sobre esses dados. Surge mais como uma possibilidade de redenção: afinal, havia sido assim também quando Narguiss preparava o montante de alimentos para a festa de Ide, sem querer saber exatamente de onde aquele alimento vinha, mas tendo consciência de que os demais islâmicos que se preparavam para o Ide não tinham acesso a esses alimentos como ela. Desse modo, opõe-se a essas possibilidades certa retidão ética que se expressa nas atitudes de Leia e Januário, mas que, em face da situa-

ção precária, não dura muito. Na verdade, o que faltava eram recursos para que a corrupção definitivamente se instalasse no comportamento de Leia e Januário, como se pode perceber quando Januário recusa a possibilidade de suborno[14] para conseguir alugar um apartamento, "um pouco por princípio e um pouco por não saber onde ir buscar a quantia sugerida" (*Neighbours,* p. 17).

É irônico, portanto, neste cenário, o contraste causado entre a precariedade extrema e a satisfação declarada de Leia ("É tão bom estar aqui" é o prelúdio e o poslúdio do capítulo correspondente às 19h) e a satisfação "breve e conclusiva" de Januário. No episódio em que Januário janta só, este é interpelado pela esposa que se sente respeitada pela compreensão do marido em relação ao jantar escasso, ao passo que a esposa mesmo já não suporta o cardápio monótono. Sua resposta, breve e conclusiva, desanuvia o clima de estranheza: "O que fazer? É o que há" (*Neighbours*, p. 34). Trata-se de uma máxima de adaptação no interior deste apartamento, e, novamente, a adaptação é outro signo sobre o qual as histórias deste apartamento repousam. Diante da precariedade, tanto Leia quanto Januário buscam descobrir as melhores possibilidades.

No caso específico de Januário, nesse mesmo episódio do jantar, Leia procura compreender a satisfação do marido em face de sua trajetória pessoal e, ao fazer isso, a voz narrativa se desprende do tempo presente e flutua até o nascimento do rapaz numa aldeia isolada no

[14] Com a nacionalização dos imóveis de rendimento em Moçambique em 1976, o governo criou a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE), órgão que, além de gerenciar os contratos de locação e arrendamento, desempenhava uma função "condômina", com a manutenção das áreas comuns dos imóveis. Em 1996, a APIE iniciou o processo de alienação desses imóveis, e em 2006 já havia alienado mais de 56 mil imóveis, de aproximadamente 70 mil que ainda gerenciava desde o início do processo – "O ministro das Obras Públicas e Habitação, Felício Zacarias, afirmou que a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE) poderá ser extinta", Jornal *O País* (Maputo), 28 dez. 2006. As possibilidades de suborno se referem à difícil tramitação que cercava as tentativas de alugar uma casa através dessa Administração.

Alto Molocué. Januário era filho de um casal que havia perdido todos os outros filhos ainda crianças. Seu pai era um profundo respeitador das tradições de culto aos antepassados, acostumado à intensa miséria do ambiente em que viviam, e esperava que Januário se tornasse um "camponês" assim como ele era, mas sua mãe temia, entre outras coisas, que seu filho acabasse enviado para o trabalho forçado, assim como o pai houvera sido levado diversas vezes; por isso, à revelia do marido, ela incentiva Januário a partir para Nampula.

Já na cidade, Januário acaba por se empregar na casa de uma família, onde, apesar da brutalidade das relações, consegue a estima de sua patroa, D. Florinda, que o permite estudar durante a noite. Esse estudo é visto pelo patrão, se não com indiferença, com uma dose acentuada de racismo: "Então agora você também quer ser doutor. Você não sabe que preto nunca pode ser doutor? Tem a cabeça dura como de macaco" (*Neighbours*, p. 38). Inserido no ambiente social efervescente da independência, Januário assiste ao clima tenso que acompanhou a transição política, por exemplo quando D. Florinda diz a ele que não saia de casa no dia da expulsão do bispo de Nampula, quando outros colegas negros haviam sido espancados na rua pelo furor de brancos colonialistas.

Quando a independência finalmente chega, o patrão morre às vésperas de partir em debandada com os retornados, e D. Florinda parte seguindo os netos e seus pais, com muito pesar. Deixa para Januário, no entanto, uma quantia em dinheiro e um emprego na firma João Ferreira dos Santos. Com o dinheiro, visita uma vez os pais, pois depois de alguns anos descobre através do tio numa cena trágica que um grupo de homens armados, a maioria crianças, havia atacado e destruído toda a povoação que o viu nascer. Os pais, porque eram velhos, haviam morrido queimados dentro de casa. Logo a firma em que trabalhava se transfere para Maputo, ele acolhe a mudança de bom grado e lá conhece Leia e se casa com ela.

Buscando uma nova fonte de renda para poder comprar produtos na candonga[15], Januário se emprega como professor noturno de português numa Escola Secundária, a despeito de não ter as habilitações requeridas. A enorme escassez de professores de português permitiu-lhe o ingresso na profissão, que, embora lhe favorecesse financeiramente, não lhe permitia abandonar o primeiro emprego na firma. Mesmo tendo multiplicado suas horas de trabalho, ele acaba por descobrir uma nova paixão, a que se entrega com avidez, na docência.

Após o jantar, o casal na cama, entre vigília e sono, conversa assuntos triviais, quando, à semelhança de Muntaz no apartamento de Narguiss, ouvem o noticiário das 23h no *xirico*, relatando mortes de grupos armados nas redondezas de Maputo. Esse é um momento de tensão para Januário, já que esse tipo de acontecimento assenta relações íntimas com seu passado. O choro insistente da pequena Íris surge, então, como um anúncio de desgraça, que os pais pressentem, mas acabam por negar, e se entregam a um diálogo trivial sobre o concurso literário na Escola Secundária em que Januário leciona, e os planos de Leia de ir coser na casa de sua amiga Atália.

3.2.3 Mena e Dupont: a corrente autoritária

Quando entramos na casa de Mena e Dupont um clima tenso de mistério e conspiração está instalado. Todos estão invariavelmente nervosos, cada um ao seu modo. Na sala se encontram Romu, Zalíua

---

[15] As candongas são um efeito do esvaziamento dos quadros de produção e distribuição em Moçambique imediatamente pós-independência, que causou intensa escassez dos serviços. Tratava-se de feiras de comércio de rua em que produtos contrabandeados (muitas vezes desviados das próprias indústrias nacionais) eram comercializados ilegalmente. As autoridades muito se debateram à altura para conseguir esfacelar essa rede de comércio ilegal. Cf. o artigo de Anabela Soriano Carvalho, "Empresários em tempo de guerra: o caso de Moçambique, 1974-1994", *Lusotopie*, v. 1, n. XV, p. 103-118, 2008, em que a questão dos comerciantes indianos é tratada amiúde, em relação ao quadro da economia comercial geral do período abordado.

e Dupont. Romu manifesta seu nervosismo através da bebida e não para de beber. Zalíua fuma um cigarro atrás do outro. Romu fica inquieto, movimentando-se o tempo todo. Na cozinha, Mena prepara um jantar para os sul-africanos que hão de chegar, mas, à semelhança da voz narrativa, que não nos informa o que irá acontecer, ela também nada sabe do que irá ocorrer nessa noite, restando somente um péssimo pressentimento.

Existe uma hierarquia de poder instalada naquele cenário naquela noite: Romu se sobressai a todos, com sua voz troante. Zalíua nada fala, está calado e taciturno. Dupont obedece Romu, a despeito de ser o dono da casa, mas é brutal e autoritário com sua esposa, que está na cozinha. Com essa hierarquia assim estabelecida, Romu acaba por também desejar, e sexualmente, a submissão de Mena, momento em que se cria um embate entre Romu e Dupont, que a todo custo tenta salvaguardar sua mulher do olhar cobiçoso do outro. Vejamos este trecho, em que Dupont toma consciência desta cadeia de mandonismos (*Neighbours,* p. 21):

> "Invejo este gajo", pensa Dupont, observando o fortalhaço, com súbito rancor. "Está aqui como se fosse ele o dono da casa e eu um criado do gajo. Desde que chegou não para de dar ordens – Traga-me whisky, feche o rádio que me irrita, diga à sua senhora para vir fazer companhia – Mas não há dúvida que o tipo tem tomates. Parece que vai para uma farra".

Esse trecho mostra como Romu serve-se na casa de Dupont conforme seu beneplácito de tudo o que lhe convém, tendo, de alguma forma, uma influência pessoal que acaba por subordinar a todos ao seu redor. Isso se define pelo seu temperamento de uma "voz de trovão", constantemente provocativo e desafiador, e também pela sua postura física, oriunda de uma descrição quase caricata: "fortalhaço", "mão sapuda", "homem avantajado, cuja cor de pele, de um negro opaco, mal permite que a luz do candeeiro de petróleo lhe defina as

feições" (*Neighbours,* p. 21). É quase caricato porque o temperamento está relacionado com a voz, que está relacionada com o corpo, que também está relacionado com a posição de mando que Romu ocupa naquela noite, ou seja, trata-se de uma personagem de desenhos carregados, para pensar na etimologia de "caricatura".

Com efeito, durante essa espera de sentido oculto que presenciamos nesse apartamento, teremos a oportunidade de acompanhar a voz narrativa noutro voo livre até o passado de cada uma dessas personagens, até suas mais remotas infâncias, como até aqui temos tido com os demais. Romualdo era filho de um adultério, jamais conheceu o pai. A mãe vivia uma vida dupla, meio libertina, meio mãe de família. Isso, por acaso, causou uma revolta grande em Romualdo, o que mantém relações com o comportamento agressivo que desencadeou junto às tropas portuguesas durante a luta pela independência. A educação recebida no alistamento do jovem o fez tornar-se absolutamente racista e pró-Portugal, e no campo de batalha chegou a ser condecorado devido a tamanha brutalidade desenvolvida na guerra. A voz narrativa não permite, no entanto, que esse tipo de caráter esteja descolado da história de sua vida; por exemplo, descreve em caracteres também pesados a mãe de Romualdo (*Neighbours,* p. 67):

> E mesmo já entrada em anos, com o rosto cada vez mais inchado e carrancudo e as pernas pesadas como trambolhos, não perdia ocasião de corresponder ao apelo magnético que exercia sobre os homens. Assim foi também no dia em que, esgueirando-se, pé ante pé, seguida do sargento Cerca, despertou no filho um secreto e profundo rancor que, sem mesmo Romu saber, foi abrangendo toda a raça negra e que os anos na tropa vieram exacerbar – "Nasci preto por engano" – costuma ele dizer.

De todo modo, a descrição de Romualdo desde a infância afina-se a um comportamento difícil e irascível, pronto a usar o que sabia

sobre a vida libertina da mãe para conseguir a mais vulgar deferência em relação aos irmãos, e dado a bebedeiras. Evidentemente, isto estará relacionado com o tipo de comportamento que nessa noite exibe na casa de Dupont. É como se sua ação autoritária diante dos presentes precisasse, necessariamente, de uma digressão justificativa, que viesse a explicar como e por que Romualdo é o que hoje é. Não deixa de surpreender que o voo livre da digressão em direção ao passado de Romualdo chegue a compor até mesmo a história da mãe, e como ela havia casado grávida com seu padrasto suspeito. Porque, na verdade, o comportamento da mãe assenta relações na história do filho, que o fará um revoltado com a "raça negra" quando entra nas tropas portuguesas, que o faz ter ódio da independência moçambicana, e por isso está hoje de conluio com os sul-africanos.

Mesmo procedimento parece ocorrer com Zalíua. Filho de Theasse, uma mulher abandonada pelo marido quando este partira para os *rands* de John e nunca mais voltara, Zalíua cresceu entre mulheres, sempre revoltado com a condição de miséria e extrema pobreza em que vivia a família. Por medo de perdê-lo ao feitiço de uma sul-africana "gorda e feia" que teria enfeitiçado o marido nas minas, e que agora também deseja o filho, Theasse o envia a passar seis anos numa missão católica, esperando assim perceber alguma mudança no comportamento do filho, constantemente descrito como um "adolescente madraço e inquieto, atormentando-a a ela e às irmãs com as suas explosões de cólera e desafiando-as, à menor contrariedade, com aquele olhar febril" (*Neighbours*, p. 53).

O tempo que passou na missão foi inútil, pois Zalíua teria progredido na "intrincada arte da dissimulação" (*Neighbours,* p. 54), odiando tudo o que aprendia ou fazia, mas fazendo tudo de bom grado como se fosse exemplar para obter vantagens. Pelo seu comportamento "excelente", consegue partir para Lourenço Marques, com emprego nas obras públicas e lugar para morar, o que logo descontenta Zalíua.

Após a independência, descobre a possibilidade de tornar-se policial, o que faz com êxito. Seu desempenho notório justificava-se "não por causa dessa abstração chamada povo que jurara defender e que, para ele nada significava", mas pelo prazer na "caça, o farejar das pistas, a perseguição camuflada e, por fim, a captura" (*Neighbours,* p. 57).

Quando se torna chefe da Polícia de Investigação Criminal (PIC) em Nacala, Zalíua torna-se uma autoridade local despótica e corrupta, extorquindo de todos o que precisava para viver com conforto. Seu despotismo é tão desenfreado que, quando volta a estudar na Escola Secundária, acaba por perseguir os professores para que atribuíssem a ele boas notas, a despeito do seu desempenho. Por ter a vontade contrariada pelo diretor do colégio, prende-o. O que resulta numa investigação acurada a seu respeito, levando-o a quatro anos de prisão e a um ódio terrível por um país "mal agradecido". Quando é encontrado por um agente da África do Sul num antro de bebida, não lhe interessava nem o dinheiro, senão a oportunidade de "vingar-se deste governo de merda" (*Neighbours,* p. 60).

Não há como não considerar seu perfil igualmente carregado nas tintas, pois, afinal, desde a percepção de Mena a seu respeito, ele já teria parecido "franzino, silencioso, de olhar fugidio e cortante como o das serpentes" (*Neighbours,* p. 22). Na sua trajetória essa personalidade esguia, esse "olhar fugidio e cortante" aparece e reaparece constantemente descrito, como se fosse algo a ser reiterado, uma condição prévia que vem como a justificar suas atitudes e ações agora em curso. À semelhança dos procedimentos narrativos que tratavam de Romualdo, é o abandono do pai, que causa na mãe um temor e uma educação leniente, que culmina numa personalidade pusilânime, que culmina num ódio crescente e sem motivos específicos. Na economia da narrativa, Zalíua não poderia atuar no tempo presente se essa cadeia de sucessões não fosse apresentada.

Dupont merece certa atenção especial da voz narrativa, uma vez que, assim como os outros dois, recebe um subcapítulo só com

seu nome, dentro daquele capítulo que corresponde a "casa de Mena e Dupont", assim como esta se encontra às 21h. Dupont é um mauriciano filho último de cinco irmãos, o que, segundo nossa voz, "justifica a tibieza de caráter" (*Neighbours*, p. 45), porque vivia entre o "desencantado desprendimento do pai" e a "obsessiva proteção da mãe". Nunca estudou e nunca conseguira nada muito grande na vida.

Como funcionário dos Correios, conheceu em Angoche Mena, que lhe despertou um desejo sexual tão forte que não se viu satisfeito enquanto não se casou com ela. A despeito de frustradas tentativas de obter o que queria sem precisar casar, Dupont acabou casando, contrariando toda a sua família, para quem o casamento do filho com uma mulata moçambicana era um "desatino". Dupont, por fim, "odiava a rapariga e odiava-se a si próprio por isso" (*Neighbours,* p. 47). A frustração de nunca ter "singrado na vida" como os irmãos, somada ao fato de ter trazido "vergonha para a família" com o casamento escandaloso com Mena, o fazia odiar mais e mais a jovem, como se vê (*Neighbours,* 48):

> Assim, sem mesmo disso ter consciência, Dupont sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explode ao menor contratempo. E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com uma violência só comparável àquela com que o pai surrava a mãe, antes de se ter tornado um velho doente e brando.

Assim se explica a violência de Dupont para com Mena, a que desde as primeiras horas assistimos. A frustração de uma vida perdida, somada à situação vexatória para com a família, mais a tibieza de caráter oriunda de uma educação malsucedida, tudo é fundamental no cálculo de histórias pessoais que vai explicar, ou melhor, buscar justificativas no passado do que agora se sucede naquele apartamento da Avenida Emília Daússe. Todos os três, Dupont, Romualdo e Zalíua, receberam seus convites diretos ou indiretos dos agentes sul-africanos.

Mas o aceite, bem como a proposta, só são possíveis de ser compreendidos à luz do comportamento e do caráter dessas três personagens, comportamentos e caracteres explicados historicamente nesse contexto, considerando as histórias pessoais de cada personagem.

Essa é a forma com que se explica também aquela hierarquia de mandonismos que evidenciamos. O caráter tíbio de Dupont, o caráter esguio de Zalíua, só poderiam colocá-los numa posição subordinada ao agressivo e brutal Romualdo. Abaixo de Dupont, a pobre Mena, que "aprendeu a resignar-se das surras do marido pois nunca desconheceu que suportar sevícias dos maridos faz parte do destino de muitas mulheres" (*Neighbours,* p. 48). A corrente autoritária assim se instala naquele apartamento, naquela noite. Mena obedece a Dupont, que, ao lado de Zalíua, obedece a Romualdo, que até a Mena quer subordinar. Mas falta um elemento ainda no cálculo dessa corrente autoritária: afinal, por que estão ali? Quem arquitetou esse encontro? Decerto não foi Romualdo, que também se encontra nervoso e apreensivo à espera dos sul-africanos.

E esses sul-africanos são, na verdade, um boêr inominado que, militar de carreira, "especializou-se em ações de desestabilização contra Moçambique e Angola, logo que estes se tornaram independentes" (*Neighbours,* p. 83). Sua descrição é rápida, enfatizando o aspecto envelhecido e de grandes proporções, com carnes "maciças e flácidas". Seu racismo o faz desejar se livrar dos "*black*" que, dentro da sala apertada, fazem-no sentir-se como se roubassem o seu ar, e nem sequer consegue compreender o que dizem, uma vez que desconhece o português, somente trocando com o outro palavras em africâner.

O outro é Rui, um típico filho de portugueses consagrados pelo colonialismo, que desde cedo conheceu a abastança e os privilégios. Foi um exímio caçador de animais e um solteirão *bon-vivant.* Passou despercebido por todo processo político que culminou com a independência de Moçambique e, quando esta chegou, estupefato com

as possibilidades de perder os privilégios que tinha até então gozado, integrou-se em grupos de combate para a manutenção do domínio colonial. Foi um exímio caçador também no "7 de setembro", contando os oitenta e cinco negros de que deu cabo. Seguindo o caminho de muitos portugueses que abandonaram Moçambique, fugiu para a África do Sul, onde se estabeleceu e integrou grupos de extermínio que invadiam a fronteira.

3.3 Os vizinhos, e um olho indiscreto

Já estava no plano dos sul-africanos atacar o apartamento de um singelo casal vizinho aos agentes da ANC, de modo a parecer que tinham confundido o alvo. Com isso esperavam causar uma reação de pânico e insegurança e, concomitantemente, abalar a opinião pública a respeito do apoio que Moçambique dava ao Congresso Nacional Africano (*Neighbours,* p. 86). Justamente por isso a *flat* de Leia e Januário foi invadida, e, por mais que Januário tentasse gritar num "inglês estropiado" que não eram os alvos, uma vez que tinham conseguido constatar que o alvo provável fossem os vizinhos da ANC, acabaram atirando no jovem casal, somente sobrevivendo a pequena filha Íris. É pungente a cena em que todas as memórias apresentadas nos segmentos narrativos anteriores são condensadas no exato momento do tombamento dos corpos (*Neighbours,* p. 96):

> Ao cair, Leia lembra-se apenas de que amanhã já não irá coser a casa da amiga Atália e Januário surpreende-se por já não sentir nenhum medo, somente uma grande revolta por ser tão jovem e ir morrer.

Narguiss nem era um alvo errado estrategicamente, nem tampouco tinha que ver com quaisquer questões políticas. Esperava sozinha na cozinha por evitar ir para cama e enfrentar o fato de que estava

sozinha em véspera de Ide. Acaba dormitando e tendo um pesadelo, como se seu Abdul esmurrasse a porta e gritasse para entrar, e alguma força não a deixasse se mover. No entanto, ao acordar suada e apavorada, percebe que os gritos e os sons aconteciam verdadeiramente fora do sonho e corre ao corredor para ver. Igualmente ao procedimento narrativo utilizado para tratar da morte de Leia e Januário, as memórias de Narguiss são condensadas e suscitadas no exato instante da morte (*Neighbours,* p. 94):

> Não vê o homem que, da rua, lhe aponta a arma pois toda a sua atenção está centrada na varanda da flat em frente. As balas atingem-na, certeiras, no pescoço e no peito e ela espanta-se da sensação de infinita paz que a acompanha na queda. Já nada a faz sofrer, nem o Ide sem ver a lua, nem as filhas sem casar, nem mesmo Abdul.
> Como se o enorme corpo se recusasse a ceder, dá uma volta sobre si mesma e, escorregando lentamente, Narguiss cai por fim, sentada, com as costas apoiadas no gradeamento da varanda. E é assim que, pouco depois, as filhas alertadas pela gritaria e pelos tiros, a vêm encontrar.

Prevendo o possível massacre, Mena, um pouco apavorada e em retaliação aos anos de humilhação sofridos em função do comportamento violento do marido, liga para a polícia, e o oficial embriagado não consegue responder à urgência do chamado. Sua angústia é grande, sem saber exatamente o que ocorreu, preocupada mais com as vítimas do que com o marido. Dupont na verdade morreu, atingido por uma bala acionada pela "última Esquadra da Polícia" que Mena conseguiu contatar. Ela consegue saber o que ocorreu afinal no noticiário "das 9h": "Cerca da uma hora da madrugada, um comando composto por sul-africanos e moçambicanos, assassinou três cidadãos, na Avenida Emília Daússe. [...] Dada a pronta intervenção das nossas Forças de Segurança, três dos atacantes foram capturados e dois foram abatidos [...]." (*Neighbours,* p. 104).

A voz narrativa em terceira pessoa é uma das componentes mais significativas em *Neighbours.* Sua onisciência potencializa as possibilidades de imbricar e articular o foco narrativo e as personagens, predominantemente em relação às personagens femininas. Exemplo disso é o que ocorre com Mena ao final do livro, em que existe uma ênfase dada à sensação dessa personagem de que, naquele momento, se abre uma nova expectativa de futuro; ou em relação à Muntaz, cujo foco narrativo se aproxima dela para deflagrar suas conclusões analíticas acerca da sorte (ou má sorte) de Narguiss. Em relação a Leia, o fato de termos noção da profícua história de Januário a coloca como essa voz mediadora que enfatiza e narra a história do marido, sobrepondo-a à sua própria história. Temos conhecimento de muitos detalhes da história de Januário, mas sabemos muito pouco a respeito da própria Leia.

Diferentemente, quando essa voz narrativa se encontra no apartamento de Mena e Dupont, a onisciência é inflada, e nos leva aos passados remotos de Dupont, Zalíua e Romualdo. A voz narrativa faz questão de nos informar que "por mais que Mena se interrogue jamais saberá" (*Neighbours,* p. 51; cf. também p. 60 e p. 68) quais os motivos que levaram esses homens a integrarem o grupo de extermínio, mas deixa explícitos ao leitor esses motivos ignorados por Mena. O mesmo ocorre quando Mena liga para a polícia e é atendida por um oficial bêbado, e "felizmente que Mena não pode vê-lo" (*Neighbours,* p. 97), enquanto dorme ao telefone, mas tanto a voz narrativa quanto nós podemos.

De todo modo, a onisciência dessa voz narrativa nos conduz com habilidade para o interior de cada um dos apartamentos. Vale dizer que podemos ter certeza de que dois desses apartamentos são vizinhos, o de Narguiss e o de Leia e Januário, situados num condomínio da Avenida Emília Daússe. Quanto ao apartamento de Mena e Dupont, temos um indicativo de que seja distante dos demais, pois, quando Mena encontra dificuldades de fazer sua denúncia, num lapso

de egoísmo, pensa em desistir pois "nem conhece os infelizes que vão morrer nem porque razão vão morrer, lá longe, na avenida de Emília Daússe" (*Neighbours*, p. 98). O fato de os apartamentos serem vizinhos faz pensar no título *Neighbours*, que, polissemicamente, aponta para a relação espacial entre os apartamentos, mas também aponta para a relação geográfica e geopolítica entre Moçambique e África do Sul.

Existe uma autonomia estrita que percorre os apartamentos, de modo que um apartamento não se relaciona com outro, salvo em duas exceções: a primeira se refere a dois elementos de ligação, elementos inanimados, mas que estão presentes nos três apartamentos. Trata-se do corte de energia, que é vivido em todos os apartamentos, e o noticiário, que é ouvido às 23h nos apartamentos de Narguiss e de Leia e Januário, e só é ouvido no apartamento de Mena quando tudo já está consumado. A segunda exceção é justamente quando o ataque acontece, e os sul-africanos visitam o apartamento de Leia e Januário, e conhecem Narguiss, que sai do interior de sua *flat*, no mórbido desfecho.

Essa autonomia entre os apartamentos é definida por uma divisão igualmente estrita do espaço em *Neighbours*. Cada apartamento é mostrado isoladamente para o leitor em fragmentos espaciais e em fragmentos de horas, nunca antecipando o momento da confluência entre as personagens, habitantes desses apartamentos, momento em que as ações inicialmente isoladas se organizarão num único fluxo narrativo. A descrição precisa desses apartamentos representa um curto caminhar entre as casas. Como se a voz narrativa olhasse para o relógio e olhasse para dentro de cada um dos apartamentos. Sua onisciência total sobre todas as vidas, a despeito das oscilações do foco narrativo, proporciona a criação do ensejo para conhecermos cada uma das vidas que ali habitam. A equação do espaço em função do tempo em *Neighbours* segue o esquema da estrutura dos capítulos, que pode ser organizado conforme proposto pela Tabela 2.

Tabela 2 – Esquema da estrutura dos capítulos em *Neighbours*, equação tempo/espaço

Tempo	Espaço
19h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
21h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
23h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
1h	Em casa de Narguiss
	Em casa de Leia e Januário
	Em casa de Mena e Dupont
8h (diluição)	Os vivos e os mortos (diluição)

Essa equação entre tempo e espaço estrita é o motor da ação contínua que acontece em *Neighbours*. Com a apresentação das horas entrecortadas, 19h, 21h, 23h e 1h, em intervalos de duas horas a cada capítulo, em sequência crescente, só sabemos do que ocorre no passado devido aos voos narrativos que acabam por compor um outro plano na tessitura da narrativa: um plano pretérito. Apesar do rigor estrito na equação entre tempo e espaço no primeiro plano da ação contínua, os voos livres ao passado que compõem o segundo plano são absolutamente livres, e nada econômicos quando há a necessidade de voltar cada vez mais no tempo para explicar as causas e os motivos pelos quais as pessoas são o que são e estão onde estão. Caso paradigmático é o episódio que trata da história de Romualdo, que remonta até mesmo à vida de sua mãe, para explicar a vida libertina que revolta o filho para sempre.

Existe, no entanto, um descompasso latente entre esses dois planos da narrativa. O plano das memórias parece absolutamente inchado se os dois planos são *tomados em relação de proporção entre um e outro*. A ação do primeiro plano ocupa pouco espaço na economia da obra, sobressaindo-se ao segundo plano somente no

desfecho trágico. Isso não tira sua importância, pois um plano está em função do outro. Mas o primeiro plano depende necessariamente do segundo, quer dizer, ocorrem constantes cortes, às vezes até mesmo abruptos, na narrativa do primeiro plano, para que a história pessoal de cada personagem explique o presente. Os cortes mais radicais no primeiro plano ocorrem, por exemplo, às 23h, em que a voz narrativa, a propósito de explicar por que os homens na sala estavam envolvidos num ataque, chega a fragmentar o capítulo com subtítulos que levam os nomes de "Dupont", "Zalíua" e "Romu".

Se pudéssemos quantificar proporcionalmente as sequências narrativas distribuindo-as entre o primeiro plano da ação contínua e o segundo plano dos passados, obteríamos um esquema desigual, conforme a Tabela 3, em que as sequências narrativas estão identificadas em relação aos seus planos correspondentes, a seguir.

Tabela 3 – Sequências narrativas distribuídas entre os planos de *Neighbours*

19 h	**Em casa de Narguiss**	**Em casa de Leia e Januário**	**Em casa de Mena e Dupont**
1º Plano Ação contínua	- Preparação de alimentos para Ide (Narguiss e Muntaz); - Chegada de Rábia e Dinazarde.	- Leia espera Januário com Íris.	- Os homens conversam na sala em clima tenso e Mena prepara as comidas.
2º Plano Pretérito	- Infidelidade do marido rememorada - Luta pelo estudo e chegada a Maputo (Muntaz); - Episódios dos curandeiros para tirar o feitiço das filhas para que estas conseguissem casar.	- Adaptação com a precariedade rememorada; - Luta para conseguir o apartamento pela APIE; - Episódio do assédio sexual do diretor-geral sofrido por Leia; - Episódio da amiga que empresta o apartamento.	- Mena rememora a curiosidade sobre a presença dos amigos e que sempre é punida com violência física pelo marido.

21 h	**Em casa de Narguiss**	**Em casa de Leia e Januário**	**Em casa de Mena e Dupont**
1º Plano Ação contínua	- Chegada de Fauzia; - Discussão com Muntaz.	- Januário come com gosto a *ushua* e o repolho.	- Curto diálogo na cozinha entre Mena e Dupont.
2º Plano Pretérito	- História pessoal completa de Fauzia; - História pessoal completa das duas irmãs e do destino que tomaram em Portugal, uma no contrabando e outra esoterista.	- A história pessoal de Januário é inteiramente remontada, desde o nascimento na aldeia remota até quando vai para Nampula trabalhar para brancos, depois para Maputo e se casa com Leia. As histórias dos pais e da aldeia destruída por um grupo de jovens armadas também é remontada.	- Toda a história de Dupont é contada, desde o nascimento, envolvendo o trajeto de sua família; - Toda a história pessoal de Zalíua é contada, desde o nascimento, o colégio de padres, o tempo de policial e o presente de revolta; - Toda a história pessoal de Romu é contada, desde a história da mãe casada às pressas até a descoberta da infidelidade, a revolta nas tropas portuguesas e a insatisfação com a independência.

23 h	Em casa de Narguiss	Em casa de Leia e Januário	Em casa de Mena e Dupont
1º Plano Ação contínua	- Muntaz ouve o *xirico;* - As demais conversam.	- Leia e Januário ouvem o noticiário na cama; - Diálogo sobre o concurso literário; - Íris chora prenunciando desgraça.	- Os sul-africanos chegam; - Os outros jantam; - Mena ouve o que vão fazer e implora ao marido que não vá.
2º Plano Pretérito	- História do rapaz que queria se casar com Muntaz, embora todos pensassem que se casaria com Dinazarde, que por fim não se casa com ninguém; - Toda a história pessoal de Narguiss é contada, desde o nascimento, a grande festa do primeiro casamento, a ruptura, o conhecimento de Abdul e o segundo casamento.	- Continuação da história pessoal de Januário e de como ele consegue tornar-se professor de escola secundária.	- Toda a história pessoal do *boer* que não sabe português e quer se livrar dos outros *"black"* que lá estão; - Toda a história pessoal de Rui, de como nasceu em Moçambique de família portuguesa, dos privilégios do tempo colonial como um *bon vivant* caçador, e de como se tornou um caçador de humanos após a independência.

1h	Em todas as casas
1º Plano Ação contínua	O atentado ocorre, fazendo com que os presentes no apartamento de Mena e Dupont avancem sobre o apartamento de Leia e Januário e Narguiss saia no corredor e seja igualmente alvejada.
2º Plano Pretérito	As memórias são rapidamente invocadas no exato instante da morte de cada uma das personagens.

Sem notação de hora	Os vivos e os mortos
1º Plano Ação contínua	As situações vão se reorganizando após a morte de cada uma das pessoas: Muntaz, Rábia e Dinazar se preparam para o funeral de Narguiss, Íris fica aos cuidados da polícia esperando os parentes de Leia e Mena vai à delegacia.
2º Plano Pretérito	Esse plano é totalmente diluído.

Podemos ver através desse esquema que o plano dos passados aglomera quantidade mais significativa de sequências narrativas que o primeiro plano da ação contínua. À 1h, no entanto, a vantagem do segundo plano entra em decadência pois, afinal, todas as memórias são interrompidas através de uma última aparição de forma condensada no instante da morte dessas personagens. Quer dizer, quando uma personagem morre, existe uma quantidade de memórias que, infladas, presentes e ativadas até então, morrem junto delas.

Se considerarmos a carga simbólica que cada um desses planos representa em termos de estágios temporais, talvez essa questão dos planos da narrativa possa ser um indicativo de um significado mais amplo. Quer dizer, o plano pretérito apresenta ao leitor justamente os *passados* de cada personagem, que, da forma como estão construídos em sequências narrativas em segundo plano, compõem histórias que são pessoais e que adquirem um valor poderoso e absolutamente determinante no *presente* da ação contínua no primeiro plano. Precisamos lembrar agora da epígrafe da obra (*Neighbours,* p. 7):

> *Quem não sabe de onde vem,*
> *Não sabe onde está*
> *nem para onde vai.*

Ora, para que essa ação contínua do primeiro plano aconteça, precisamos, necessariamente, tomar consciência de como se construiu

a personalidade e a própria vida social de cada uma dessas personagens, ou seja, precisamos saber de onde elas vêm, para sabermos então onde elas estão, e daí então percebermos para onde elas vão. Essa é praticamente uma petição de princípio em *Neighbours,* a condição *sine qua non* para que a narrativa se construa no interior da obra. Nenhuma ação em tempo presente em *Neighbours* pode ser significante se não for devidamente lida, relacionada e explicada pela voz narrativa *em função* do passado pessoal de cada uma das personagens.

Essa petição de princípio, que podemos a partir de agora chamar de *presente dependente,* determina a incontornável dependência que o primeiro plano da narrativa mantém em relação ao segundo plano, e também sua inflação. Os avanços narrativos são constantemente interrompidos, às vezes bruscamente, para que cada detalhe da situação das personagens (onde elas estão e para onde elas vão), sejam necessariamente explicadas à luz da história pessoal de cada um (de onde elas vêm).

Mas que sentido assume esse presente dependente na economia da obra? Estará essa característica disposta em função de alguma outra possibilidade analítica, ou estará colocada simplesmente como um experimento estético? Para responder a essa questão, é preciso um esforço crítico que possa levar em consideração dois fatos que podem alterar a significação desse dado estético e fazê-lo saltar da obra em direção à História. São esses dois fatores: a) a polissemia do título da obra e b) a condição caricatural de muitas personagens, o que pode contribuir para a tipificação delas no contexto dessa obra.

a) O título da obra, *Neighbours,* pode se referir tanto a: 1) os vizinhos de *flat,* como a 2) os vizinhos de Moçambique, a África do Sul[16]. A leitura de que o título se refira a 1), no entanto, acaba

[16] A segunda leitura do título da obra deve considerar a "Breve informação sobre o título e a capa deste livro", que afirma que a autora tomou o título da obra de empréstimo de uma pintura de Catarina Temporário (*Neighbours,* p. 5): "Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu País onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram

enfraquecida quando lembramos que o apartamento de Mena e Dupont não se localiza exatamente na vizinhança dos outros dois (afinal, então, somente dois desses apartamentos seriam mesmo "*neighbours*"). Enquanto que a leitura de que o título se refira a 2) acaba fortalecida pela primeira revolta de Narguiss, que então acaba se tornando simbólica: a islamita incomodava-se constantemente em ter de comemorar Ide "antes da hora" tradicional só porque na África do Sul havia lua. Bem, o acontecimento principal da ação contínua é justamente um ataque organizado por dois sul-africanos numa área urbana e central de Maputo, e isso fortalece mais ainda a noção da vizinhança geopolítica de Moçambique, muito embora não exclua o primeiro significado.

b) Pudemos perceber como muitas dessas personagens são apresentadas com as tintas carregadas, e em alguns casos de forma até caricata, como é o caso da agressividade mandonista de Romualdo, da personalidade esguia de Zalíua, do interesse arrivista de Fauzia, da frivolidade de Rábia e Dinazarde. Ao tratar da extrema carência de alimentos de Januário e Mena, vimos que essa condição era própria dos "trabalhadores comuns", e há também a ênfase constante de que tanto essas personagens centrais quanto o policial que dorme ao telefone (*Neighbours*, p. 98) estão fartos de comer o tão citado repolho com *ushua*. Tudo isso colabora para que essas personagens ganhem uma característica de *tipos sociais* dentro da narrativa. O que acontece com nossas personagens poderia acontecer a qualquer "trabalhador comum" naquele contexto, deixa-nos sempre claro a voz narrativa[17].

---

o rumo das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. [...] O título da obra era '*Neighbours*' e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*".

[17] A tipificação das nossas personagens aqui diz mais respeito à tendência que assume a voz narrativa de demonstrar constantemente que a mesma situação das personagens

Se relacionarmos a indicação de que os *neighbours* a que se refere o título significam mais a África do Sul do que os próprios vizinhos de apartamento (ou, concomitantemente, assumam os dois significados) com o fato de que nossas personagens são fortemente tipos sociais, temos, por fim, o esboço de um desenho social, primeiramente, e depois o desenho de uma situação histórica exemplar, ou igualmente típica.

Isso nos obriga a considerar aquele momento histórico em que a obra foi produzida para podermos pensar em como essas relações sociais das nossas personagens típicas estão postas em face dos acontecimentos sociais, políticos e históricos, por fim, daquele momento em Moçambique. Mais do que isso, a lógica estrutural que atravessou *Neighbours* assume então um significado amplo: se estamos a falar então de um país e de uma sociedade atingidos por um conflito social e político entre vizinhos, mas também não deixamos de falar de problemas pessoais que são brutalmente interrompidos pelo ataque de vizinhos (no outro sentido), o significado da dependência do presente em relação ao passado apresentado pelo descompasso estético entre os planos é fundamental.

3.4 Considerações analíticas sobre *Neighbours*

Até aqui temos visto como as diversas histórias que se aglomeram em *Neighbours* distribuídas entre os três apartamentos, aliadas à forma como estão postas, sem aparente contato com as demais, formam

---

do romance pode ser extensiva ao restante do corpo social daquela cidade, aliado a uma caracterização pesada e, por vezes, caricatural dos perfis de cada um. Não diz tanto respeito ao tipo de tipificação social que foi próprio do realismo, conforme afirma Bosi (1996, p. 25): "À medida que o realismo, aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens da ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara". No caso de *Neighbours*, o fato do presente dependente apelar para a individualidade das histórias pessoais, desvendar o que havia por trás da "máscara", está posto em relevo.

micronarrativas que estão em conexão mais ou menos declarada com uma macronarrativa que só estará clara quando a rígida função tempo *versus* espaço proposta pela estrutura dos capítulos se diluir a partir dos acontecimentos no tempo do presente contínuo à 1h. Essas histórias, no entanto, estão colocadas através de rompimentos, às vezes abruptos, no tempo presente da ação, que nos levam a voos livres em direção a diversos níveis de passados, às vezes os mais remotos, o que estagna a dinâmica da ação do tempo presente e a torna tartamuda.

Temos então as duas camadas de planos narrativos, que em última instância correspondem a uma grande função de pares duais: macronarrativa *versus* micronarrativas, ação *versus* inação, presente contínuo *versus* distintos níveis de passados, primeiro plano da narrativa (tempo presente) *versus* segundo plano da narrativa (tempos memoriais), história coletiva (o destino de todos naquela noite, para onde vão) *versus* histórias pessoais (de onde vieram, por que estão aqui). Essas dualidades, no entanto, não devem ser vistas como opositoras, mas sim como absolutamente complementares pois, conforme temos tentado provar, a ação do primeiro plano não ocorre se o segundo plano não tiver armado as devidas, e às vezes complexas, cadeias de causas e consequências, que vão buscar suas razões nos mais remotos passados. Essa é a hipótese do presente dependente.

Pudemos ver que existe certa referencialidade histórica muito bem colocada, através dos níveis de significados assumidos pela polissemia do título, bem como de certa designação caricatural das personagens que nos empurra para uma tipificação social. Essa referencialidade pode estabelecer um indicativo de caminho interpretativo que mostre uma motivação sócio-histórica para a tensão estética composta pela hipótese do presente dependente. Quer dizer, além de refletir a respeito do destino comum de diversas personagens numa fatídica noite, podemos, a partir deles, refletir a respeito do destino comum de todo um corpo social construído sobre características semelhantes,

tão enfatizadas, das nossas personagens. Essa reflexão a respeito de um destino coletivo supraindividual ocorre, no entanto, dentro da chave viciosa do tempo dependente. E por quê? Para além da referencialidade, portanto, temos uma outra forma de diálogo entre a literatura e a história: estamos a falar de estética, primeiramente.

É como se *Neighbours* exigisse que, para se pensar a situação social e política do conflito em Moçambique (com os vizinhos) naquele momento, quer seja no plano do presente (plano das relações dadas no nível dos conflitos assim como eles acontecem), precisássemos, necessariamente, considerar esse plano (e esse conflito) em face do *passado* (ou, melhor dizendo, dos *muitos passados*). Quer dizer, se todas as nossas personagens juntas representam um desenho social, a máxima da epígrafe fala como se fosse para um sujeito coletivo, nacional, por assim dizer: se Moçambique não sabe de onde vem, também não sabe onde está e nem para onde vai.

A epígrafe assume então um tom de advertência, sentencial, quase que ameaçador e desafiador. Mais ainda, esta estrutura estética que faz com que a compreensão do presente dependa, necessariamente, da compreensão do passado surge como uma alternativa crítica de compreensão da situação presente de Moçambique, também desafiadora e ameaçadora. Resta ainda uma pergunta: além do dado histórico a que a obra indubitavelmente faz referência, haverá uma conjuntura específica que motive historicamente essa estrutura estética que provoca, ameaça e desafia? Por que seria socialmente significativo dizer que Moçambique precisa saber de onde vem, senão não saberá nem onde está e nem para onde vai?

4

Presentes e passados: de romances e países

Neighbours é construído sobre uma estrutura que se cinde em dois planos narrativos: um, em tempo presente, rigidamente distribuído em capítulos que compõem uma equação do tempo em função do espaço; e outro, um plano de pretérito, que aglomera os mais diversos "passados" de cada personagem em sequências que se tornam micronarrativas no interior da macronarrativa da ação contínua em tempo presente. Um descompasso latente, no entanto, impõe-se entre esses dois planos, de modo que a ação em tempo presente viciosamente depende constantemente de saltos em direção ao passado para justificar o que agora ocorre. A esse descompasso entre uma dimensão e outra da narrativa chamamos de *presente dependente.*

Os sobreviventes da noite apresenta uma voz narrativa absolutamente onisciente que discorre sobre os assuntos num à-vontade tamanho que um tópico nunca se impõe por muito tempo. Ao narrar a ação de qualquer personagem em tempo presente, descola-se facilmente em direção à história pessoal dessa personagem, de modo que a sequência narrativa no tempo presente chega até a se perder. Esses engastes narrativos que deslocam o foco para o passado constituem duas camadas de tempos narrativos: um passado concreto, que narra a história pessoal de cada personagem, e um passado iterativo, na maioria das vezes composto por rotinas do acampamento de guerra. A esse presente que nunca se desenrola, mas que está constantemente

embreado por engastes constituídos em uma das camadas de passado chamamos de *presente dependente.*

O presente dependente de *Neighbours* apresenta-se estritamente bem dividido entre os apartamentos, um sequer toca o outro, numa precisão e numa economia de meios latentes e incisivos. O presente dependente de *Os sobreviventes da noite* encontra-se por sua vez todo disperso e embaralhado no caos da densa massa textual que compõe o romance. Ambos os tempos presentes se realizam com uma dificuldade enorme de estabelecimento. Fazem flutuar o foco narrativo em direção aos passados mais remotos e se esquecem de retornar. São incapazes, *a priori*, de narrar o presente caso não tenham ido buscar argumentos nas histórias pessoais de cada personagem que justifique a razão de existirem como agora estão, e onde estão. O que é uma personagem em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* senão uma pesada carga de passado comprimida num presente que nada mais é do que a extensão daquele? Um indivíduo nesses dois romances é um trajeto, uma sucessão de causas e efeitos, deslocamentos, afiliações, espaços, gostos, caracteres, contradições, erros e acertos que são fundamentais para tudo o que se possa suceder a eles no presente.

Neighbours confina o presente nos apartamentos milimetricamente divididos uns dos outros. Universos autônomos que não dialogam, exceto por um destino comum que abala a tudo no final daquela fatídica noite. Uma só camada de passados, aglomeradas num mesmo plano da narrativa, embora cada uma com sua devida profundidade temporal. Já em *Os sobreviventes da noite,* o segundo plano imediato, aquele que narra os trajetos pessoais, embaralha diversas histórias, como foi o caso de Penete e Rosa, que moraram na mesma aldeia, ou Severino e o velho Matias, que chegaram juntos ao acampamento, e Severino e Maxanissa, que também tinham pertencido à mesma aldeia. Além disso, a segunda camada de temporalidades, o passado iterativo, alinha todos num mesmo tempo lodoso que, por não ter

uma marcação temporal concretamente definida, parece se repetir *ad aeternum* naquele cotidiano em que homens compunham uma massa humana informe.

A dimensão desse tempo diegético atual nesses romances é composta, na verdade, por presentes dependentes dos passados, como que constrangidos a avançarem em diante sem que paguem o devido tributo ao pretérito que os compõe. A leitura chega a ficar cansativa, o enredo narrativo se confunde, se embaralha entre tantas histórias. Quantos enredos não haverá em *Neighbours*? Quantos núcleos narrativos autônomos não estarão misturados em *Os sobreviventes da noite*? Trata-se de um telurismo temporal, de um vicioso voltar-se para trás, de perscrutar as razões pelas quais o presente hoje ocorre como é. Um passado latente, gritante, que se impõe a qualquer custo na malha narrativa, velado sob o olhar de narradores oniscientes que pressentem que nada no presente faz sentido se não estiver colocado sob a perspectiva histórica, da trajetória pessoal de cada indivíduo. Outrossim, afetado de modo total pelo passado latente e inflamado, tem-se o presente enigmático, esfíngico, em forma de uma grande interrogação que só faz propor uma só e grande questão ao passado: quem são essas personagens e de onde vieram? Por que estão aqui agora?

Resta perscrutar os caminhos que a hipótese do presente dependente percorre para se conectar à história e ao condicionamento social a que essas obras fazem parte. É possível identificar, por princípio, que ambas as obras trazem uma referencialidade histórica muito bem marcada, no entanto. *Neighbours* trata de um momento específico da história de Moçambique em que grupos armados por sul-africanos cometiam os primeiros atentados armados na cidade de Maputo. Enquanto *Os sobreviventes da noite* tratam de um contexto mais extremo, em que a guerra já se encontrava totalmente estabelecida no interior do país, tendo tempo o suficiente para ter gerado seus próprios filhos, como é o caso da personagem José Sabonete, um filho da guerra. Ora,

ao tratar de uma situação de catástrofe endêmica que atingia todo o corpo social de um país inteiro, não será curioso que a ênfase venha cair muito mais sobre as histórias pessoais do que sobre uma história coletiva nacional? Não será isso uma contradição por princípio? Aqui estará, porventura, um ponto nevrálgico das relações entre estética e história.

Um olhar sobre a teoria e a história da literatura, no entanto, nos mostrará que esse enfoque sobre o indivíduo talvez não seja coisa especialmente nova. Ian Watt (2010), refletindo a respeito das mudanças econômicas, sociais e de pensamento na sociedade inglesa que acompanharam e, de alguma forma, possibilitaram o advento do romance enquanto forma narrativa, aponta justamente para as transformações de base econômica (o advento do moderno capitalismo industrial) e de base ideológica (a difusão do protestantismo) como motores para o surgimento do que ele chama de sociedade individualista, em oposição a uma sociedade regida pela tradição como uma força social coercitiva (*Ibid.*, p. 64). Esses aspectos estariam patentes na ascensão do romance, segundo afirma (*Ibid.*, p. 63):

> Parece que o interesse do romancista pela vida cotidiana de pessoas comuns depende de duas importantes condições gerais: a sociedade deve valorizar muito cada indivíduo para considerá-lo digno da sua literatura séria; e deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances. Provavelmente essas condições só vieram a prevalecer em época mais ou menos recente, pois resultam do surgimento de uma sociedade caracterizada por aquele vasto complexo de fatores independentes que se denomina "individualismo".

Ora, essa ênfase sobre "pessoas comuns" que acompanha a ascensão do romance em seus primórdios parece estar de acordo com a ênfase sobre o indivíduo que acompanha a hipótese do presente dependente em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite*. No entanto,

nas duas obras africanas, a ênfase que percebemos através da hipótese do presente dependente não se trata de um delineamento maior ao indivíduo que se opunha à tradição épica dum *ancien régime*. Não parece que nos dois romances tenhamos um indivíduo que se forma em face da história, de modo que só consigamos analisar isso de forma externa e diacrônica, mas sim um indivíduo que se compõe da história, na medida que seu trajeto pessoal acaba sempre atravessado por um acontecimento histórico. A ênfase não está no fato da especialidade de se tratarem de "pessoas comuns", mas está sobre a matéria de que se compõem diversas pessoas comuns, ou seja: quem são? De onde vieram? Para onde vão?

Antonio Candido, no clássico *Formação da literatura brasileira*, parece identificar um processo estético semelhante, muito embora tenhamos motivos para acreditar que a proximidade entre o que ele assinala com o que ora analisamos não passe de semelhança. Trata-se do que ele chama de *digressão*, conforme pode observá-la na obra romanesca de Teixeira e Sousa, procedimento ao qual ele reconhece uma relativa antiguidade: "consiste nessa sobrevivência dos romances medievais que é o enxerto de histórias secundárias" (CANDIDO, 2013, p. 447). Trata-se de denominar digressão justamente porque, conforme diz, "em Teixeira de Sousa, são quase sempre os protagonistas que dão lugar à digressão" (*Ibid., loc. cit.*). Bem, seria bastante difícil encontrarmos uma personagem protagonista na massa narrativa que temos diante de nós nos romances moçambicanos – e talvez por isso mesmo não possamos dizer que se trata do mesmo procedimento, uma vez que nossa digressão, quando muito, pertence somente à órbita da instância narrativa. Mas alguma semelhança é bastante útil: "É propriamente a marcha em ziguezague que transforma *A providência* [obra de Teixeira e Sousa] num sistema de retrospectos, servindo a ação presente quase apenas de pretexto para eles ocorrerem" (*Ibid., loc. cit.*).

Parece-nos que a definição que Tzvetan Todorov atribui ao que chama de *engastes narrativos* (justamente a terminologia que

até aqui utilizamos, não por acaso) se aproxima com alguma relevância do fenômeno que analisamos nos romances moçambicanos. Todorov, analisando certas estruturas que se repetem em *As mil e uma noites* e no *Manuscrito de Saragossa*, percebe que cada inserção de uma nova personagem coincide a uma interrupção na narrativa, a uma nova história atomizada que se engasta no enredo total, como diz (TODOROV, 2003, p. 100):

> O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o "estou aqui agora" do novo personagem, nos seja contada. Uma nova história é englobada na primeira; esse procedimento chama-se *engaste* (*enchâssement*).

Todorov analisa que esses engastes, a inserção do que chama de "homens-narrativas", corresponde, em última instância, a uma subordinação gramatical sintática (*Ibid.*, p. 103). No entanto, as obras analisadas pelo crítico franco-búlgaro favoreceram a essa percepção. A busca pelos elementos linguísticos que marcam e caracterizam os engastes nas duas narrativas africanas ora analisadas só pôde demonstrar como certo uso de dois tempos verbais específicos determina duas camadas de pretérito nos engastes de *Os sobreviventes da noite*. Mais uma diferença salutar, no entanto: Todorov analisa a questão dos engastes dos homens-narrativas mostrando justamente que muitas vezes novas personagens que se engastam às narrativas anteriores é que são obrigados a contar suas próprias histórias (o *mise-en-abyme* de narrativas dentro de narrativas, em *As mil e uma noites* é vertiginoso). Nesse sentido, Todorov define que, na obra que estuda, o engaste caracteriza-se como um imperativo enunciativo: "toda narrativa tem de tornar explícito seu processo de enunciação; para isso, porém, é preciso surgir uma nova narrativa em que esse processo de enunciação passa a ser apenas uma parte do enunciado" (*Ibid.*, p 111). Nas duas

obras africanas que analisamos agora, com raríssimas exceções, as personagens cujas histórias pessoais se engastam na narrativa central em tempo presente nunca enunciam as próprias histórias.

Antes, temos em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* uma voz narrativa central cuja onisciência e fluidez, respectivamente, determinam o acesso ao passado mais remoto de cada personagem. Por isso é difícil falar de excesso de memória nos dois romances, pois, caso pudéssemos usar o termo, teríamos de falar de memória do narrador, e não das personagens. Somente em alguns momentos pontuais é que fica claro que o engaste narrativo deriva de uma lembrança da personagem, e isso é verificável, por exemplo, quando Leia rememora a história de Januário. Em *Os sobreviventes da noite,* a fluidez do narrador é determinante, e por isso não é possível supor que as personagens estejam rememorando seus passados, ainda que, havendo uma ausência de memória no caso específico de António Boca, corresponda a isso uma relativa ausência de profundidade no plano pretérito. A única circunstância enunciativa que emoldura os engastes é a consciência onisciente e fluida das vozes narrativas. E, definitivamente, não há exceções.

A análise da hipótese dos presentes dependentes em *Neighbours* e em *Os sobreviventes da noite* pode tomar corpo e se dinamizar se for colocada a par de análises dos condicionamentos sociais vividos pelas populações moçambicanas que remontarão desde o início da construção do Estado nacional até certos determinantes que incidirão na eclosão do intenso conflito armado que assolou o país na década de 1980. Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano e a necessidade urgente de criar um nacionalismo de base unitária no espaço anteriormente ocupado pelo peso da administração colonial, o que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as diversas culturas das populações rurais. Essas questões estarão justamente na

base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique e isso será central para nossa análise.

O antropólogo Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e a segunda seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas endógenas existentes no território, que seriam então consideradas como uma "superstição" que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso, conforme afirma (Macagno, 2009, p. 21):

> O *tribalismo*, a *superstição*, a *tradição* atentariam contra a tentativa de construir a *nação moçambicana* [...]. Seria impossível imaginar semelhante operação de engenharia social e moral sem uma parcela de tortuosidade e violência. Esse processo de união foi levado a cabo, mais tarde, pelo Estado/partido Frelimo que assumiu o papel dirigente de vanguarda denunciando os "desvios" doutrinais promovidos pelos "inimigos" da nação.

O antropólogo Peter Fry, indo mais longe, busca perceber como esse novo projeto de neutralização das diversas pertenças culturais alheias (ou mesmo diferentes) da nova proposta nacionalista unitária conforme era formulada e propagada pelo partido, quando efetivada através de práticas aplicadas a um novo sistema educacional e novas manobras sociais, terá suas semelhanças com o que teria acontecido no passado colonial quando, em nome de um progressismo eurocêntrico e imperialista, as mesmas pertenças culturais deveriam ser neutralizadas com vistas à elaboração do "assimilado" (FRY, 2003, p. 291). Noutra redação mais descontraída, chega a formular a hipótese da seguinte forma (FRY, 2011, p. 208):

> Afinal, poder-se-ia argumentar que enquanto os moçambicanos se emanciparam do governo colonial português, no sentido de alcançar a independência política, não deixaram de serem submetidos, em seguida, a outras formas de controle governamental coercitivo. A opção socialista da Frelimo produziu um regime altamente centralizador, planejador e, talvez, até mais insistente na sua "verdade" socialista do que os colonos portugueses tinham sido [...]. Como tenho argumentado, não consigo ver tanta diferença entre a política de assimilação dos portugueses durante o "tempo colonial" e a política de conversão dos moçambicanos em novos homens socialistas ao longo do "tempo de Samora". A primeira produziu uma pequena elite negra e mestiça [...], a segunda também produziu uma elite, só que de dirigentes denominados "estruturas".

Ora, esse conflito de construção centrípeta de um Estado nacional que pretendia avançar por sobre as possibilidades outras de pertenças culturais, o que, como bem demonstrado por Macagno, não poderia ser feito sem uma dose de violência, pode estar na base de um desconforto constante para uma parcela da população que teria sido vítima direta desse processo. Como se indaga o historiador francês Michel Cahen (2005, p. 44): "a moçambicanidade existe, mas qual é a fracção da população para a qual ela é a identificação íntima mais operacional para as escolhas da vida?". Esse distanciamento entre um Estado que se formava de modo centralizador e as aspirações pessoais de cada comunidade ou indivíduo decerto geraria uma fratura entre a concepção e abrangência do nacionalismo do qual o Estado era símbolo máximo e as diversas pertenças culturais distintas. Isso não seria, no entanto, tão determinante caso não estivesse alinhado a certas estratégias de ocupação do território por aparatos de poder que representassem, efetivamente, uma possibilidade de administração ligada diretamente ao poder central do Estado na capital.

Após a independência do país, o governo central encorajou os trabalhadores agrícolas das empresas coloniais abandonadas a

retornarem ao trabalho e se organizarem em cooperativas, e, a partir de 1976, na 8ª Sessão do Comitê Central da FRELIMO, foi definido que as aldeias comunais deveriam consistir no modelo de desenvolvimento agrário do país, como define o geógrafo Manuel Araújo (1988, p. 183). A partir disso, uma política de Estado foi empreendida para o deslocamento da população das suas terras de origens com vistas à formação de novas aldeias. Com isso a produção agrícola deixou de ser familiar (ou latifundiária, como no tempo colonial) e transformou-se no modelo de produção comunal com vistas a fornecer alimentos a preços baixos para as cidades, como analisa o economista João Mosca (2008, p. 52; 1999, p. 136-140). Christian Geffray (1991, p. 23-24) observa a construção das aldeias com pessimismo, afirmando que sua construção logrou somente espalhar sobre o território uma estrutura governamental hierárquica que garantisse o controle central do partido em todas as regiões, considerando que as consequências políticas e culturais desse manejo seriam "insuportáveis", pois, segundo explana (*Ibid.*, p. 53):

> [As intervenções políticas no meio rural] podem igualmente ser consideradas como os efeitos mais graves dum processo político e ideológico mais geral e profundo, sendo a expressão concreta da negação da própria existência histórica e social das sociedades rurais. [...] Os agentes e especialistas de desenvolvimento do Estado concebem as populações rurais apenas como uma série aritmética de indivíduos assocializados; no seu espírito, tudo se deve obrigatoriamente passar como se os camponeses subsistissem isolados uns dos outros e tivessem, curiosamente, esperado a Frelimo para se dotarem de uma organização social.

Os conflitos gerados no meio rural de Moçambique, sobretudo aqueles ligados às antigas chefaturas e tradições relacionadas à constituição de autoridades sociais e políticas locais que agora eram postas à margem da constituição do Estado, contribuirão paulatinamente para

criar uma cisão cada vez mais profunda entre um contingente massivo da população e essas estratégias de integração nacional centrípetas à construção do Estado. Ora, uma junção de fatores muito nefasta fez com que essa cisão social de Moçambique viesse a encontrar com outra tensão, dessa vez relacionada à política externa do país, que fez com que a fagulha fosse atirada em direção à pólvora. Trata-se do conflito que Moçambique estabeleceu com a Rodésia de Ian Smith, primeiramente, e depois com a África do Sul, ambos sob regimes apartheístas a quem o governo socialista e negro no país vizinho era um entrave, por vários motivos.

Para compreender as tensões no âmbito da política externa de Moçambique independente é preciso atentar para a composição econômica da África Austral como um conjunto sistêmico de economias-satélite que gravitavam em torno da potência regional sul-africana, desde o tempo da colonização. O economista belga Marc Wuyts (1980, p. 22) empreende uma sistematização analítica do que chama de "acumulação de capital" em Moçambique, de modo que seja possível perceber as dinâmicas que envolveram essa estruturação econômica e os embates entre as diversas vertentes dos empreendedores. Ao discutir essa "história do capitalismo" colonial em Moçambique, demonstra que a colônia portuguesa compunha uma economia-satélite que gravitava em torno da macroeconomia da África do Sul, investida de capital britânico, seja exportando mão de obra para os *rands*, seja nos caminhos de ferro que serviam à escoação da produção sul-africana ou rodesiana, desde o extrativismo do *hinterland* até o litoral mais próximo, cujo acesso demandava menor tempo e menor custo.

Após a independência de Moçambique, inúmeros grupos de colonos brancos portugueses migraram para Salisbury, a capital da Rodésia, em fuga do ambiente de transição política que se estabelecia na antiga colônia portuguesa, e, na maioria das vezes, contrariados com a transferência de poder direto para a FRELIMO. Levavam

consigo também um contingente de soldados do exército português desmobilizados e também uma quantidade de milícias particulares formadas para a defesa dos latifúndios privados durante a guerra de independência. O conjunto heterogêneo dessas pessoas mobilizadas em Salisbury partilhava de um projeto que as historiadoras Maria Paula Meneses e Catarina Antunes Gomes (2014, p. 1015) chamam de "terceira África", um projeto de nacionalismos brancos neocoloniais que procuravam manter a África Austral sob o domínio de elites brancas que assegurassem que toda essa região permanecesse a serviço do capital ocidental[18]. Esse pacto entre elites, na verdade, já teria envolvido África do Sul, Rodésia e Portugal no chamado *Exercício Alcora* – um conjunto de esforços militares e econômicos para reverter o destino das lutas nacionalistas na África Austral durante os primeiros anos da década de 1970 (MENESES, 2013, p. 58).

Aliado a isso, a Rodésia vivia uma complexa situação de Estado não reconhecido pela ONU, o que teria rendido-lhe sanções econômicas internacionais que teriam danificado gravemente sua economia; diante disso, a independência de Moçambique era-lhe uma ameaça, pois o país dependia diretamente do corredor da Beira como uma saída para o mar (GEFFRAY, 1991, p. 11). O novo governo moçambicano, no entanto, não só foi absolutamente intransigente na aplicação das sanções (por motivações de ordem político-ideológica, como é evidente) como manifestou apoio à luta contra o *apartheid* no país vizinho, permitindo a instalação de bases em território moçambicano de grupos opositores ao governo de Ian Smith na Rodésia, como ZANU

[18] As pesquisadoras empreendem um longo levantamento de grupos paramilitares formados antes mesmo do processo de transição do poder em Moçambique, alguns envolvidos em episódios como o 7 de setembro. Outros, como o grande industriário da Beira, Jorge Jardim, que chegou a propor um projeto de "independência lusitana para Moçambique" a Marcello Caetano, que fez com que tropas suas se movimentassem no centro do país em 1974, operando as primeiras ações de sabotagem (MENESES; GOMES, 2014, p. 1006).

e ZAPU. O governo moçambicano também manifestou apoio à ANC, contrária ao *apartheid* da África do Sul. A partir da Rodésia, portanto, àquela altura, empreenderam-se as primeiras investidas armadas contra Moçambique com o objetivo de desestabilização do novo país, através de um grupo que identificar-se-ia como MNR (*Mozambique National Resistence*). Este é o princípio do que se transformaria na guerra civil em Moçambique, constituída agora como uma evidente "guerra de agressão", como queriam os dirigentes da FRELIMO. Geffray (1991, p. 13), afirma que:

> As acções de terror desencadeadas nessa altura, por vezes com o apoio directo dos helicópteros do exército rodesiano, foram sem dúvida alguma obra de um apêndice mercenário da burguesia racista de Salisbury em colaboração com os elementos mais decididos e exaltados dos meios coloniais expulsos de Moçambique. A guerra que nessa altura atingia a região do centro de Moçambique era uma pura guerra de agressão.

No entanto, a primitiva MNR dura muito pouco tempo. Com o fim oficial da Rodésia em 1980 através de uma eleição que levou a ZANU de Robert Mugabe ao poder de forma pacífica e criou o Zimbábue, a MNR, agora migrada para o território moçambicano, muda de feições. Sem o apoio oficial da Rodésia, a guerra passa a alimentar-se principalmente desde o interior de Moçambique, e talvez não seja mais possível falar de "guerra de agressão ou desestabilização" a partir desse momento de uma forma tão determinante, pensando que a agressão externa fosse o único motivo que alimentasse a guerra. Além disso, o apoio externo chegava agora desde a África do Sul, que, após a chegada de Pieter Botha ao poder em 1978, tornou-se intransigente com a presença da ANC em outros países (Visentini, 2012, p. 102). Ao menos no nível da diplomacia internacional, no entanto, o Acordo do Nkomati, celebrado pelos presidentes Samora Machel e Pieter Botha em março de 1984, comprometia Moçambique a não mais

alojar a ANC em seu território, do mesmo modo que comprometia a África do Sul a não mais apoiar as ações da RENAMO. No entanto, a agora RENAMO, no interior de Moçambique, encontrava ensejo para sua manutenção a partir das fissuras sociais causadas pelas políticas adotadas pela FRELIMO, o que a iniciativa rodesiana no fim da década de 1970 e o apoio sul-africano do início dos anos de 1980 nem sequer poderiam prever. Geffray (1991, p. 13) transcreve a fala do chefe do serviço secreto rodesiano, Ken Flower: "*I began to wonder whether we had created a monster now beyond control*[19]".

Do ponto de vista dos conflitos sociais internos estabelecidos pelo centralismo do Estado moçambicano, a RENAMO acabou por representar uma saída armada, alguma opção contrária às medidas tomadas pela FRELIMO no interior do país, que, em muitos locais, acabou por ter consequências nefastas. Como afirma Geffray (1991, p. 155):

> Alguns anos após a independência, as tensões existentes no seio das próprias populações rurais e as que as opunham ao Estado aldeão da Frelimo eram importantes. Contudo, por agudas e dramáticas que fossem em alguns casos, não havia razão alguma para que saíssem do quadro pacífico em que se exprimiam até à chegada da Renamo. Mas esta, ao criar pelas armas as condições do estabelecimento de algumas populações fora do controlo do Estado da Frelimo, alterou os termos do conflito, dando-lhe uma forma nova, violenta. Assim, a Renamo criou e estabilizou as condições de uma confrontação durável: as populações dissidentes aliaram o seu destino ao de um *corpo social* armado, para quem a guerra é o elemento vital.

Estava armado, portanto, o círculo vicioso de violência que não teria fim tão cedo, pois tratava-se de uma guerra que se alimentava

[19] Em tradução livre: "Passei a me questionar se não havíamos criado um monstro agora fora de controle".

de si própria. Sem um projeto para uma sociedade civil estabilizada após o término da guerra, é complexo compreender hoje em dia as causas das brutalidades praticadas pelos saques e ataques do grupo. Composto, na maior parte, de jovens raptados de zonas não controladas, o exército da RENAMO reconheceu-se, com efeito, por uma verdadeira carnificina empreendida com uma violência desmedida em todos os locais que atacaram – a política era efetivamente de "terra arrasada", e somente entrando nos anos de 1990 é que o discurso da RENAMO passou a admitir que seu projeto era de defesa da democracia. Segundo Brück (1998, p. 1032), a RENAMO chegou a atuar de forma "míope ao destruir muito capital social e privado", reduzindo assim a capacidade de rendimento das áreas atacadas, "danificando assim seu financiamento de guerra". A duração do conflito entre RENAMO e FRELIMO assolou o país de tal forma que toda a estrutura estatal estava completamente danificada em 1987 (VISENTINI, 2012, p. 103; MATSINHE, 2011, p. 32).

A compreensão das causas da guerra pós-independência em Moçambique passa, portanto, necessariamente pela conjugação de uma série de fatores exteriores e interiores que desafiam o olhar pesquisador, uma vez que nenhum dos fatores é absolutamente determinante. Além da diversidade de fatores que, conjuntamente, determinam as origens da guerra, é preciso empreender um olhar diacrônico que investigue justamente como a guerra se mantém ao longo de dois momentos: 1) duas manifestações distintas de agressão internacional (primeiro da Rodésia sob Ian Smith e depois da África do Sul sob Pieter Botha), e 2) sobre a geração de uma base social interna, que adere, de algum modo, à representação proposta pela RENAMO e extrapola a guerra para além das agressões. Essa conjugação entre essas duas ordens de fatores não permite mais que se trate da guerra em toda a sua extensão como somente uma "guerra de agressão" baseada nos remotos interesses da Guerra Fria, ainda que esses motivos também

sejam patentes. João Paulo Borges Coelho (2001, p. 76; 82) prefere considerar o termo "guerra civil" justamente para o período posterior a 1982, exatamente porque, segundo afirma, é somente a partir dessa data que a RENAMO (transmutada então de MNR) se instala no interior de Moçambique, se "enraizando e alastrando" por todo o território. O pesquisador moçambicano percebe as transformações da guerra assinalando justamente como, quando da independência do Zimbábue, após 1980, o apoio sul-africano veio a "recuperar" a MNR "praticamente extinta", com pouco mais de 300 combatentes (COELHO, 2010, p. 11-12). Da mesma forma, o investimento sul-africano à RENAMO tem de ser visto em termos de suas limitações e seus interesses específicos. O Acordo de Nkomati representa então um marco de conversação e diálogo entre os dois países que obrigou, ao menos oficialmente, a interrupção do auxílio sul-africano à guerra, e, por isso, a partir de 1985, a RENAMO parece não depender tanto do auxílio estrangeiro e cobre a totalidade do país (COELHO, 2001, p. 86).

O mais importante para a nossa análise literária materialista, no entanto, é o impacto devastador que o conflito gerou no interior das populações do país, destruindo quase que por completo as estruturas do Estado nas províncias, e aprofundando e alimentando uma divisão da população. Evidentemente, como temos discutido, as próprias origens da guerra assentam suas bases num contingente marginalizado das estratégias de integração de criação nacional, mas, após a consolidação da guerra na quase totalidade do território, as divisões se tornam cada vez mais claras, com outros contornos, que remontam às fraturas anteriores, conforme analisa Borges Coelho (2001, p. 89):

> A guerra civil cavou uma divisão bem mais profunda: dividiu moçambicanos literalmente ao meio em todo o país, integrando metade na órbita do governo metade na órbita da Renamo. Criou, depois, a divisão entre a cidade e o campo, pois a guerra da Renamo, como a maioria das guerras de guerrilhas,

> desenvolveu-se no mato e provocou ondas maciças de deslocados, que se asilaram nas cidades e as fizeram crescer além de todas as expectativas. Aprofundou a divisão, conferindo-lhe um cunho regional e étnico que identificava o sul do país com o governo e o centro com a Renamo.

A análise da situação social e política específica vivida em Moçambique desde a independência até o final da década de 1980 precisa estar conectada com uma reflexão maior a respeito das intermitências, oscilações e dificuldades próprias das composições nacionais que deram origem a Estados no universo após o decair dos colonialismos imperialistas. Eric Hobsbawm, ao analisar o crepúsculo das colonizações europeias a partir da Segunda Guerra Mundial, percebe que o debate acerca das emancipações nacionais passava, necessariamente, sobre as dificuldades de se produzir "nações" em contextos em que esse termo pudesse fazer sentido para as populações locais, abaladas há pouco pelos traumas coloniais (Hobsbawm, 1995, p. 26):

> Além disso, os habitantes do Terceiro Mundo que mais se ressentiam dos ocidentais (fosse como infiéis, como trazedores de todo tipo de perturbadoras e ateias inovações modernas, ou simplesmente por resistência a qualquer mudança na vida da gente simples, que eles, não sem razão, julgavam seria para pior) opunham-se igualmente à justificada convicção das elites de que a modernização era indispensável. Isso tornava difícil uma frente comum contra os imperialistas, mesmo em países coloniais onde todos os membros do povo súdito suportavam o fardo comum do desprezo dos colonizadores pela raça inferior. A grande tarefa dos movimentos nacionalistas de classe média nesses países era como conquistar o apoio das massas essencialmente tradicionalistas e antimodernas sem pôr em perigo seu próprio projeto modernizante.

A fissura tornar-se-á, porventura, muito mais dramática quando o processo nacional precisar conviver simultaneamente à construção do

Estado. Nesse sentido, será necessário criar um pacto de acordo com a imaginação comunitária para a produção de um mínimo de consenso sobre a ideia de nação (e aqui pensamos no consenso ideológico que é necessário para a formulação da ideia das *comunidades imaginadas*, conforme Anderson [2005, p. 25]). Afinal, quem é que imagina as comunidades, ou que o processo de construção nacional parte de um voluntarismo generalizado da população? Seria isso possível em África, cujos Estados descendem do imperialismo colonial, que recortou territórios à revelia de outras pertenças identitárias? Como afirma Partha Chaterjee (2000, p. 237) ao analisar a realidade indiana:

> Assim, a presença de elementos populistas ou comunitários na ordem constitucional liberal do estágio pós-colonial não deve ser interpretada como um sinal de inautenticidade ou insinceridade da política da elite; antes, ela é o reconhecimento, no campo da elite, da presença muito real de uma arena de política subalterna sobre a qual ela devia exercer o domínio, mas que também tinha que ser negociada em seus próprios termos para fins de produção de consentimento.

A questão que aqui temos procurado perseguir é a seguinte: na realidade moçambicana, quais foram as medidas que denotam o esforço pela negociação geradora do consentimento? Talvez na medida em que a guerra da FRELIMO pela independência avançava pelo território, algumas medidas possam ser percebidas, como o esboço de acordo entre as jovens lideranças dos movimentos e os *chairmen* de que já tratamos. Mas a centralização totalitária do pós-independência soa justamente como uma recusa terminante sobre qualquer possibilidade de negociação, o que, por fim, virá a depor contra o projeto de nação imaginado nos primeiros anos da independência, levando ao seu colapso no final da década de 1980, quando, seguida da liberalização nefasta da economia, e acresce-se aí a abertura política multipartidária. Evidentemente, não devemos olvidar que, diante da agressão externa

confessamente contrária à opção ideológica expressa pelo Estado/partido (na terminologia de Macagno), o endurecimento das formas de negociação era previsível. Mas, antes disso, as opções de engenharia social que tiveram muito pouco em conta a autonomia dos diversos universos culturais que compunham o espaço moçambicano não indicariam que algo terrível pudesse acontecer?

Com efeito, se pensarmos em como se deram as ações da FRELIMO em relação às inúmeras culturas que se viram sufocadas no interior do colonialismo, ou, posteriormente, o tipo de ação destruidora e avassaladora da RENAMO no auge da guerra, veremos que as dinâmicas do poder moçambicano, em quaisquer instituições, como que tomam a contramão da tendência apresentada pelos nossos romances quando tratamos da hipótese do presente dependente. Pois se pensarmos como o presente dependente se relaciona com todo um contexto para além da literatura ela-mesma, poderemos pensar que as inúmeras histórias que se intercalam e se aglomeram sobre um presente fraco que mal consegue se impor sejam justamente um apelo contrário a uma tentativa exacerbada de neutralização de diversas pertenças culturais outras, que abarcam suas próprias constituições históricas, seus próprios trajetos e seus próprios sentidos. Na contramão do discurso do poder. Explique-se.

Não se pode olvidar que, correlata ao processo de centralização política do Estado era também a elaboração de uma história oficial específica e teleológica que pusesse no centro de todos os processos históricos a FRELIMO como principal e única protagonista – na verdade, a centralização política de Moçambique dependeu especificamente desse tipo de elaboração no campo ideológico, como analisa Edson Borges (2001, p. 231). Numa conferência proferida em 2011 intitulada "Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique", o historiador João Paulo Borges Coelho (2011) busca analisar o problema da memória no interior de uma sociedade considerando

uma divisão entre o que define como memória coletiva, aquela que aglomera todas as tensões, pluralidades e contradições discursivas no espaço social amplo, e a memória política, aquela oficializada pelo controle de um Estado. A partir dessa divisão primária, o historiador moçambicano passa a delinear o que considera algo próximo a uma memória política moçambicana acerca do processo de emancipação política daquele país. Ao buscar identificá-la, concebe essa memória política como uma "grande narrativa oficial" que, nucleada precisamente no confronto armado pela libertação, garante, pelo menos no âmbito de um discurso oficial, a legitimidade para a ocupação do espaço de governação pela FRELIMO no interior do Estado moçambicano desde sua fundação, ou, como diz, uma *carte blanche* para as decisões do partido (*Ibid.*, p. 03).

Ao reconhecer essa memória política como uma grande narrativa, o historiador identifica as suas principais estruturas e, sobretudo, o fato de essa narrativa se mover essencialmente sobre binarismos opositores. O primeiro binarismo decorrente da narrativa que embasa a memória política moçambicana se calca em definir um "inimigo" (do Estado, da independência, da revolução, de Moçambique, enfim), que será sempre o colonialismo português, no passado, e as forças consideradas neocolonialistas no presente, o *apartheid* sul-africano e rodesiano e o imperialismo e o capitalismo ocidentais – esse binarismo, se, por um lado, legitimava a defesa de um projeto independentista, por outro deslegitimava qualquer possibilidade de questionamento ou de oposição ao modelo proposto pelo partido. Esse principal binarismo oferece subsídios para o entendimento da independência de Moçambique como uma missão épica e gloriosa, uma empreitada destinada a concretizar um grandioso destino nacional, que era, em suma, o próprio projeto político encetado pela FRELIMO na governação do país. Segundo afirma o historiador moçambicano, "a luta de libertação era uma ideia

do passado que veio a formar o núcleo e a substância" do processo de nacionalismo e construção nacional (COELHO, 2011, p. 02). Segundo Borges Coelho, é justamente a extrema simplicidade deste binarismo no interior da história oficial o que lhe garantiu perene eficiência social, e porque era intrinsecamente dotada de um fundo moral imanente, o historiador a analisa precisamente como uma fábula.

Segundo o historiador, a construção e elaboração dessa fábula depende inequivocamente de uma rígida seletividade das múltiplas experiências sociais vividas no tempo colonial, seletividade esta que garantia o privilégio daquelas experiências ligadas às zonas libertadas onde o modelo de Estado e sociedade moçambicanos estavam a ser gestados pelos pressupostos políticos da FRELIMO. Segundo a fábula, essas experiências seriam a forma mais autorizada e correta de vivência anticolonial. A seletividade abrangeria também a preferência por certos tipos de testemunhas, e o maior valor seria preferencialmente atribuído àquelas experiências que estariam em condição de concordar melhor com a versão oficial da experiência do combate – nem todos podem contar sua história, pois a história verdadeira é definida, antes, pelo partido. Construída assim como a versão mais verdadeira e mais correta da história de Moçambique, essa grande narrativa deixou muito pouco espaço para a o debate e para a contraposição de ideias, experiências e visadas diferentes, divergentes ou opostas à versão oficializada na memória política engendrada pelo Estado. Justamente por isso, segundo afirma Borges Coelho, é que a fábula entraria em conflito com outras formas de conhecimento e expressão acerca do passado geradas no interior mesmo da sociedade (2011, p. 08):

> Por outro lado, na sua qualidade de "narrativa fechada", a fábula convive dificilmente com outros mecanismos sociais de lidar com o passado, nomeadamente a história, enquanto disciplina acadêmica, os arquivos, ou ainda várias formas de expressão artística, incluindo a literatura de ficção.

Isso, segundo Borges Coelho, justificaria o fato de a historiografia ter recebido tão pouca atenção das autoridades no pós-independência (conjuntamente ao inegável déficit educacional e científico herdado do tempo colonial), e explicaria também, ao menos historicamente, o polêmico e controverso fechamento de importantes arquivos pela FRELIMO, como é comum vermos até os nossos dias. Vale dizer que, segundo analisa Peter Fry, os primeiros quadros de ciências sociais só surgiriam em Moçambique a partir da liberalização da economia pós-1990, num crescendo que buscava deslocar a análise social científica da ortodoxia doutrinária marxista-leninista que havia praticamente imperado no ambiente intelectual acadêmico do país, representada, sobretudo, pela Universidade Eduardo Mondlane. Esse surgimento de uma ciência social em Moçambique passava, principalmente, por aquilo que Fry chama de "consenso de que a luta da Frelimo contra a heterogeneidade linguística e cultural tinha, de fato, fortalecido a Renamo" e a guerra civil, portanto. Segundo Fry (2001, p. 16):

> Com isso começaram a surgir interpretações que fugiam da ortodoxia marxista. Surgiu a vontade de fortalecer as Ciências Sociais em Moçambique. Mas havia pouca gente formada em Antropologia, Sociologia e Ciência Política, e ainda não havia uma faculdade de Ciências Sociais na Universidade Eduardo Mondlane.

E esse processo de centralização política no Estado representado pelo partido único que depende e fomenta a centralização de uma história oficial, uma grande narrativa fabular una, coesa e inquestionável, completamente eximida de fraturas ou contradições, talvez estabeleça também relações com a estrutura narrativa construída a partir da hipótese do presente dependente. Qualquer apelo a um sujeito coletivo uniforme seria arriscado em demasia e, doutro modo, até repudiado para uma literatura que, se tomada a manifestação estética

num sentido social, está imbuída de uma inelutável reflexão crítica do mundo ao seu entorno. Por isso *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite* acabam por evidenciar muito mais uma coletânea de histórias individuais do que um trajeto coletivo unitário. A unicidade, nesse contexto, é ardilosa e repugnante. O presente dependente surge então como um efeito de uma sensação terrível de amputação das histórias que, juntas, comporiam um mosaico polifônico e divergente dentro do território moçambicano. Uma história que se impõe, que enfraquece o presente, é uma forma de gritar que o presente não faz sentido se tomado em alheamento a um passado que o constrói. Por conseguinte, é um apelo a um Estado nacional que, em tempo presente, não fará o menor sentido se não tomado em relação a todo um repertório histórico e cultural que não seria neutralizado e esquecido impunemente.

Outrossim, trata-se de uma construção estética que se esforça por fazer das "pessoas comuns" os protagonistas de uma reflexão sobre um momento histórico nacional, e não os "heróis pátrios da libertação nacional", agora alçados a grandes figuras da estrutura governamental. Justamente por isso é que Narguiss, Leia e Januário, Mena, José Sabonete, Penete, Rosa, Severino, Matias, Malaquias, António Boca, Maxanissa e até o comandante Roque são exibidos no mais completo desentendimento acerca do que está a acontecer em seu país, nem tampouco conseguem compreender o que está a acontecer a eles próprios. São dilacerados por ações e atitudes tomadas em mesas de poderosos à distância e à revelia deles todos. São cidadãos comuns, sobreviventes de uma noite terrível que se abate sobre todos eles, sem que tenham a menor noção do que lhes ocorre agora. Resta-lhes no presente uma estupefação diante do terror que, não raro, é compartilhada pela voz narrativa de ambas as histórias. Ecoa ao longe a fala do velho Malaquias (*OSN,* p. 96):

> – Mas que mundo é este? Que mundo é este que nos força a sair do leito do rio e a enfileirarmo-nos em margens que nunca

> foram nossas, que nunca existiram dentro de nós? Que mundo é este que nos leva a repudiar o que os nossos ancestrais construíram durante séculos? Que mundo é este, Matias? [...].

Nessa fala, Malaquias não se refere a nenhum dos lados da batalha. Refere-se às margens de um rio, de uma forma metafórica e abstrata. Porque nenhuma das duas "margens" existiam dentro dele. E, embora as demais personagens de ambos os romances talvez não teorizem sobre o assunto como Malaquias o fez, todas padecem da mesma inquietação. Por isso, não surpreende certo relevo dado a inúmeras descrições que fazem questão de mostrar como as vidas se constituíam antes da guerra, em *Os sobreviventes da noite*, ainda que esse tipo de descrição cultural não esteja posto como uma forma de resgate cultural contrário a um colonialismo hegemônico. Trata-se, sim, de uma forma de apelo à possibilidade de visualizar que as histórias são múltiplas e subsistem, mutiladas ou não, às tragédias históricas causadas por outrem. Maria Fernanda Afonso, ao analisar essa tendência em *Ualalapi*, cujo relevo às culturas das populações ocorre em outra chave, analisa que (AFONSO, 2004, p. 299):

> Contrariando a orientação do poder político demasiado atraído por doutrinas que contestam o que consideram ser superstição, a narrativa de Ba Ka Khosa preconiza o respeito dos valores tradicionais numa sociedade agitada por tensões muito violentas e testemunha o interesse do autor pelas suas raízes culturais. Servindo-se de um certo delírio verbal para representar um universo caótico, a obra assume um carácter moralizador próprio da literatura oral, onde normalmente qualquer infracção é seguida de uma punição.

A questão da infração e punição é uma constante facilmente verificável em *Ualalapi*, uma espécie de um movimento que percorre toda a obra. No entanto, em *Os sobreviventes da noite*, o delírio verbal

é muito maior, bem como o caos do universo que narra é tanto maior. Da mesma forma, em *Neighbours* existe um esforço tão grande por remontar os passados de cada personagem, que é possível, igualmente, falar de um esforço contrário às tendências de neutralização de pertenças diferentes daquela proposta pelo governo centralizador. Anselmo Alós (2007, p. 1008), ao analisar *Ninguém matou Suhura,* que tematiza as tensões sociais existentes ainda na sociedade colonial, afirma que:

> No projeto ficcional de Lília Momplé, torna-se evidente um esforço de vencer a amnésia social, com vistas a manter vivas as recordações das violências e das arbitrariedades colonialistas. A beleza de seus contos é diametralmente proporcional à crueza da violência descrita ao longo das páginas de *Ninguém matou Suhura*. É recorrente, em suas narrativas, a presença de uma melancolia histórica, provocada pelo apagamento das agruras da luta pela independência das ex-colônias africanas [...].

Ora, se o esforço de *Ninguém matou Suhura* era depor justamente contra uma amnésia relativa aos esforços da independência, talvez o mesmo não se possa dizer de *Neighbours.* Com efeito, no romance não há a ênfase tão marcada quanto à distância da população do projeto de nação, como vimos na obra de Khosa. No entanto, precisamos lembrar que a maioria das personagens do romance são urbanas, meio em que o projeto de nação não foi tão alienador como havia sido nos meios rurais. Ocorre, no entanto, que, em *Neighbours,* o esforço parece estar mais voltado contra a amnésia social que abarcava as origens das pessoas, suas histórias pessoais, suas matérias próprias, uma vez que muitas das origens da população eram agora "superstição". Ainda que poucas culturas sejam efetivamente nomeadas em *Neighbours,* o apelo ao passado é constante.

Precisamos lembrar, no entanto, da máxima que inicia o romance de Lilia Momplé. Ao analisar a configuração típica de certas personagens, bem como uma ênfase sobre o fato de as agruras por

que passam as personagens serem passíveis de recorrência na vida de qualquer "trabalhador comum" daquela cidade, vimos como isso atribuía ao romance uma configuração que permitia falar de um corpo social desenhado no seu interior. Em Khosa, por mais chocante que seja, não podemos negar que, ao tratar da vida de sete ou oito personagens de um acampamento da RENAMO, ele está a simbolizar a vida de milhares de jovens que tiveram seus destinos traçados de forma comum. A máxima de Lilia Momplé dizia justamente que quem não sabe de onde vem não tem ideia de onde está nem para onde vai. A possibilidade de visualização de um fundo crítico em ambos os romances, se tomados em perspectiva comparada, alerta justamente para o fato de que se Moçambique se esquece de onde vem, ou seja, de uma população amplamente plural composta por diversas formas de passado e diversas formas de história, que não poderão agora ser apagadas em nome de nada, não sabe onde está, e muito menos saberá para onde vai.

O grito constante que reverbera a partir dessas obras é para um passado que, dentro da estrutura estética, intercepta um presente que, para fora dos romances, estava a ser desenhado sem passados. Mais do que isso, o foco dessas obras não está nas discussões políticas, nos exercícios do poder institucionalizado, seja da RENAMO, seja da FRELIMO, mas está na vida real, concreta e cotidiana das pessoas, a quem os termos dessa discussão é fugaz e fugidio. Parece seguir a lógica do que escreve Elísio Macamo (2014, p. 14):

> Trata-se de uma lógica de poder que consiste na ideia de que a legitimidade do poder advém do facto de alguém ter liberto os outros (Frelimo) ou trazido a democracia (Renamo). É essa lógica que permite que dois interesses particulares negoceiem a paz entre si como se da paz no país se tratasse, que aprovem leis de amnistia entre si sem darem às pessoas lesadas o direito (civil) de processarem aqueles que lhes destruíram os seus bens ou tiraram a vida aos seus entes queridos. Tudo isso é

> apresentado, naturalmente, como algo que é absolutamente necessário para que se alcance a paz, mas o que esconde é justamente a falta de respeito que a lógica do poder subjacente tem pelo indivíduo e, naturalmente, a extrema vulnerabilidade do indivíduo em relação à arbitrariedade do poder estatal.

O texto de Macamo é relevante por demonstrar justamente que, para além de legislações e acordos que prognostiquem ou a paz ou a guerra entre instituições (e são somente isso) que batalham por nada mais além do mero poder, existe um cotidiano, uma vivência e uma cultura humana que parece nunca ser reconhecida com algum valor determinante quando os jogos de poder ocorrem. Parece ser justamente esse o apelo político e histórico contido na estrutura estética do romance através do tempo dependente quando tratamos de nossa obra. A profusão de vozes e histórias resgata exatamente esse capital cultural humano do silenciamento proposto pelos poderes em todos os momentos daquela história recente de Moçambique. Uma sociedade é feita de indivíduos com suas próprias historicidades, desejos, anseios e preocupações. Qualquer abstração coletivista unitária e formatadora representa um processo de violência simbólica, que terá sua devida repercussão, seja na história, seja na literatura.

Considerações finais

Percorremos um longo caminho para conseguir articular a literatura, substanciada nos romances *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite,* e a história, substanciada na guerra civil moçambicana. As hipóteses de leitura que pudemos deduzir da comparação entre os romances e interpretação da análise à luz da história podem parecer simples: na leitura em detalhe da constituição dos romances *Neighbours* e *Os sobreviventes da noite,* pudemos perceber que existia, comparativamente, certa estruturação em descompasso entre diversas camadas de passados que se sobrepunham, num embate insolúvel, a uma ação presente que, por sua vez, se enfraquecia e se tornava cada vez mais letárgica na medida em que as camadas de passado ganhavam a vez na economia da obra. Essa possibilidade de leitura, para fins analíticos, foi aqui chamada de *presente dependente,* mas talvez pudesse ter sido chamada de *passados hipertrofiados,* variando conforme a ênfase a se propor. Nossa confessa ênfase sobre o presente pretendeu discutir justamente como é que esse descompasso, esse embate narrativo, poderia ser interpretado à luz dos acontecimentos da história recente de Moçambique, uma sociedade dilacerada por uma guerra crudelíssima causada por dinâmicas de poder (de um lado ou de outro) que estavam, justamente, muito pouco interessadas em atribuir valor às inúmeras formas que a cultura individual ou comunitária assume no seu cotidiano. Desse modo, contrariamente às dinâmicas do poder a que o presente imediato se impõe, e o passado de cada pessoa,

brutalmente obnubilado à força da categoria "população" ou "povo" – a massa humana informe passível de manobras –, os inúmeros passados se aglomeravam, muitas vezes de forma caótica e confusa, gritando um apelo à diversidade de histórias, à pluralidade de passados e à autonomia dos múltiplos universos que compõem uma sociedade crivada de múltiplas culturas.

Interpretar os resultados obtidos na análise literária das obras à luz da história das fraturas sociais que envolveram a construção nacional de Moçambique independente e dos conflitos internacionais e nacionais relacionados com as motivações econômicas que causaram a guerra permitiu conectar esses dados com a hipótese de leitura dos romances, de modo que as duas ordens se iluminam mutuamente. Não será demais, portanto, perceber como, a partir dessa interpretação histórica da análise literária, o campo estético da literatura se manifesta como um âmbito de tensões que, em última instância, são também tensões sociais e de poder, que estão motivados pelas causas materiais de produção. E se pensarmos que a independência política de Moçambique levou ao poder um grupo de pessoas que constituíram, com o avançar do tempo, a elite dos "burocratas" ou dos "estruturas" que manifestavam, sob as bênçãos dos aparatos do Estado, sua própria lógica sobre as interpretações da guerra, justamente a lógica do poder cada vez mais distante dos anseios das populações que nossas obras parecem desafiar, não será demais perceber como os nossos textos articulam tensões contra-hegemônicas através das estruturas estéticas?

Doutro modo, não seria possível deduzir as conclusões que ora se apresentam sem as reflexões que considerassem as articulações especificamente estéticas que os romances exibem, nem tampouco se não se considerasse o imenso apoio que as demais ciências humanas invocadas na interpretação oferecem para a compreensão de como a história compõe condicionamentos sociais que, se por um lado, criam condições positivas para o florescimento da forma estética, por

outro limitam-na negativamente, exprimindo fronteiras e características muito específicas. Analisar as cisões estéticas que correspondem às cisões sociais faz lembrar o que teria prognosticado um excêntrico teórico marxista da literatura, Pierre Macherey, num texto seu de 1976, intitulado *Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas*, em coautoria com Étienne Balibar, em que afirma que entende a literatura como uma prática restrita aos limites de uma língua específica, e, portanto, de uma ideologia, que define, como sistemas de ideias e discursos que "se realizam no funcionamento e na história de práticas determinadas, sob relações sociais determinadas" (MACHEREY; BALIBAR, 1976, p. 29). Logo, se a obra literária é um ato social ideológico determinado pelas conjunturas materiais de um contexto histórico específico – o que também imprime as limitações e contradições desse contexto na estrutura da obra –, a tarefa de uma crítica materialista não deveria ser a busca de um sentido oculto que a obra resiste a revelar, mas, antes, poderia ser um estudo que busque a ênfase sobre suas lacunas, sobre seu caráter impossivelmente "fechado" e coeso. Conforme dizem (*Ibid.*, p. 36):

> No início de uma análise materialista levanta-se a proposição seguinte: as produções literárias não se devem estudar do ponto de vista da sua *unidade* aparente e ilusória, mas do ponto de vista da sua *diversidade* material. Aquilo que é necessário procurar nos textos não são os signos da sua coesão, mas os índices das contradições materiais (historicamente determinadas) que os produzem e que neles se encontram sob a forma de conflitos desigualmente resolvidos.

Não procedemos a uma leitura propriamente "ideológica" das obras que analisamos. Mas a sugestão oferecida por Macherey e Balibar é tentadora, se atentarmos para o fato de que sugerem a existência de "conflitos desigualmente resolvidos" que apresentam homologias formais no interior da obra. Na nossa análise, pudemos perceber o quanto aquelas obras se relacionam com uma visão que desloca o foco

de análise dos centros de poder para a população moçambicana, que, todos feitos vítimas de uma guerra que nem conseguiam compreender, estava à margem das decisões do poder. Isso nos faz pensar justamente que, todavia tenham acontecido diversas movimentações políticas e sociais em Moçambique (movimentos nacionalistas, guerrilha, independência, governo socialista, guerra civil, abertura econômica, multipartidarismo democrático), nenhuma proposta se manteve coerente no propósito de melhoria real da vida das pessoas, enfatizando a emancipação e a autonomia real dos indivíduos e das culturas a que pertencem. Se pensarmos na dimensão crítica que emana da configuração estética desses romances, se pensarmos na forma fraturada que articula a guerra no interior da organização estética, e se pensarmos ainda no fato de que esta guerra está novamente às voltas em Moçambique, há que se perguntar: o teor crítico daqueles romances ainda significa, no atual presente do país? Como estará a ser desenhada a história de Moçambique atualmente, e qual a função da história de cada indivíduo para a composição dessa história nacional?

Indicações de leituras complementares

→ **Sobre teoria literária, literatura e sociedade, crítica literária e marxismo:**

Terry Eagleton. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Texto fundamental para introdução ao estudo da teoria literária, nesta obra o intelectual britânico Terry Eagleton oferece uma rica introdução em que as questões relativas à necessidade e pertinência da teoria literária são analisadas em face de pressupostos específicos de diversas correntes. Os capítulos subsequentes dedicam-se a analisar as principais correntes teórico-críticas da literatura do século XIX em diante.

______. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Texto de leitura rápida e introdutória, esta obra se dedica a analisar as relações teóricas e críticas entre Marx, os marxismos e os estudos literários. Dividido em grandes temas que preocuparam os teóricos e os críticos marxistas, como arte e história, literatura e engajamento, forma e conteúdo, e o autor como produtor, neste trabalho Terry Eagleton discute essas problemáticas à luz de curtas introduções aos pensamentos de seus principais formuladores, como Lukács, Goldmann, Macherey, Adorno, Lênin, Trotsky, Marx, Engels, Benjamin, Brecht entre outros.

______. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Nesta obra de caráter igualmente introdutório, Terry Eagleton se debruça sobre uma reflexão acerca da pertinência e função da crítica na contemporaneidade, em face de sua historicidade. Observando as vicissitudes históricas do estabelecimento da crítica literária no mundo britânico, Eagleton percebe como esta produção discursiva deriva, desde sua origem com o advento do periodismo do final do século XVIII, para dois caminhos distintos na contemporaneidade: ou a crítica é um instrumental da indústria literária ou é elemento de aguda especialização acadêmica. Isso faria a crítica desnecessária?

Antonio Candido. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

Obra clássica de um dos mais importantes críticos literários brasileiros, **Literatura e sociedade** destoa das demais obras do escritor por seu tom "empenhado teoricamente", como o próprio autor a define. Em meio aos embates teóricos que caracterizam a crítica literária a partir da década de 1950, Candido assume uma postura conciliatória, unindo os esforços das correntes teóricas mais estritamente ligadas aos aspectos textuais e os esforços das correntes cujo enfoque era mais histórico ou social. Dotada de ensaios clássicos, essa obra é fundamental para se conceber, a partir da prática de Candido, uma metodologia de análise e interpretação social da literatura.

Raymond Williams. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Conjunto de ensaios clássicos do teórico britânico, nesta obra encontram-se peças fundamentais de seu pensamento, como "Base e superestrutura na teoria da cultura marxista" e "O Círculo de Bloomsbury". As posições fundamentais de Williams

estão afirmadas aqui, a partir do seu característico estilo ensaístico, que perscruta proposições teóricas anteriores à luz de uma aguda análise, para relativizá-las e realizar novas propostas com forte traço pessoal. Trata-se de um documento teórico de uma das mais sofisticadas derivações marxistas de análise social da cultura, testemunho de um precursor de correntes teóricas, como os estudos culturais e algumas vertentes da sociologia da cultura.

→ Sobre colonização, cultura e imperialismo

Edward Said. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
O caráter imperialista do Ocidente a partir do advento do neocolonialismo é fundamental para a definição do próprio conceito ocidental de cultura. Essa é uma proposição central do intelectual palestino Edward Said nesta obra. Controvertida e envolvida em inúmeros debates, essa obra é fundamental para que se possa inteirar nos debates acerca de cultura e imperialismo. A riqueza de análises eruditas e as definições teóricas sucintas e claras são méritos da obra que, malgrado sua dimensão relativamente alentada, é central para se perceber como tudo, no universo da cultura, se entrelaça para compor um todo relacional inevitável, a partir do qual as próprias culturas se definem.

Terry Eagleton. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
Num curto relato que foge o quanto é possível das complexidades epistemológicas, Terry Eagleton enfrenta, a partir de uma pesquisa etimológico-conceitual, o desafio de estabelecer os diferentes significados que o termo "cultura" assumiu no interior da própria cultura. Investigando a partir da semântica da língua inglesa, o escritor britânico destrincha a história do conceito que, derivado de uma terminologia específica das atividades

agrárias e ligadas à terra, acabou transformando-se no seu exato oposto, através de um processo que é a própria história das mentalidades e das sociedades ao longo dos séculos.

Eric Hobsbawm. **A era dos impérios (1875-1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

Parte da sequência de obras que definem a transição do século XVIII para o XX seccionada em "eras" (era das revoluções, do capital, dos impérios e dos extremos), na era dos impérios Hobsbawm busca analisar o advento dos colonialismos ligados ao imperialismo das potências europeias que partilharam praticamente toda a superfície do globo entre colônias e zonas de influência entre o final do século XIX e início do XX. Numa análise que busca entrelaçar motivações econômicas, sociais e culturais, Hobsbawm alcança um relato total e acessível, indesviável para os estudos históricos das diversas colonizações.

→ Sobre história da África

Elikia M'Bokolo. **África negra**: histórias e civilizações – Tomo I (até o séc. XVIII). São Paulo: Casa das Áfricas; Salvador: EdUFBA, 2009; e Tomo II (do séc. XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas; Salvador: EdUFBA, 2011.

Afiliado a uma profícua corrente de intelectuais africanos que buscam desvencilhar a história interna do continente africano das narrativas eurocêntricas que desprezam a autonomia e diversidade do continente face ao triunfalismo colonial, o historiador congolês Elikia M'Bokolo produz um manual central para o acesso a narrativas, periodizações e fontes acerca de uma miríade imensa de espaços, povos, instituições políticas e movimentos sociais que abarcam desde uma história da ocupação humana de África até a história contemporânea do continente.

Leila Leite Hernandez. **África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.

Obra constituída a partir da rica experiência da autora como professora de história da África junto à Universidade de São Paulo (Leila Hernandez é, inclusive, a primeira professora brasileira a ministrar um curso regular de graduação nesta modalidade), **África na sala de aula** é um consistente manual que busca investigar a produção e circulação das ideias acerca de África relativas a três eixos temáticos: imperialismo colonial, racismo e lutas por liberdades. Com minuciosa atenção a cada dado, a obra expande seu olhar para uma visada continental, abrangendo contextos muitíssimo distintos, enriquecida com mapas, tabelas e análises fundamentais.

→ Sobre literaturas de língua portuguesa e estudos comparados

Benjamin Abdala Jr. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia: Ateliê, 2007.

Benjamin Abdala Jr. é um pesquisador que se insere entre os primeiros nomes a investigar as literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil. Partindo de pressupostos da literatura comparada, propõe um tipo de comparativismo sul-sul, que englobe numa laçada comparativa, o sul global, formando, a partir de uma reflexão brasileira, um bloco íbero-afro-americano. Nesta que é sua principal obra, Abdala parte da reflexão acerca do escritor engajado para perceber aproximações estéticas verificáveis em distintos contextos que compõem um conjunto dialético que une Portugal, antiga metrópole, às suas antigas colônias, também produtoras de literaturas em língua portuguesa. Enriquecido por um sofisticado instrumental teórico apropriado de modo muito pessoal, trata-se de uma obra fundamental para a introdução a uma reflexão acerca dessas literaturas.

→ Outros textos literários sobre a guerra civil em Moçambique

Mia Couto. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

Mia Couto é um dos moçambicanos mais conhecidos e em maior evidência na cena cultural, e recentemente seu nome tem sido frequentemente envolvido em especulações acerca de importantes prêmios literários, como o próprio Nobel. **Terra sonâmbula** é sua obra mais importante e seu primeiro romance. Trata-se de uma narrativa acerca de um velho e um garoto que se unem por força do acaso no cenário catastrófico da guerra civil em Moçambique. De posse de cadernos encontrados junto a um cadáver que narram outra história, vemos os enredos pessoais se entrelaçarem, e as identidades destroçadas pela guerra se reconfigurarem a partir do processo de leitura e escrita dos cadernos.

Paulina Chiziane. **Ventos do apocalipse**. Lisboa: Caminho, 1993.

Ao lado de Mia Couto, Paulina Chiziane é uma das figuras mais conhecidas e reconhecidas da vida cultural moçambicana. Nega-se à pecha de "romancista" para adotar a auto definição de "contadora de histórias". **Ventos do apocalipse**, seu segundo romance, ambienta seu enredo sobre a história de duas vilas cujos habitantes se veem obrigados a migrar em fuga da guerra. Entrelaçando relatos de diversas origens, a obra traça um inquietante paralelo entre as guerras da atualidade e as guerras do passado, gerando uma reflexão acerca do potencial de violência que uma guerra gera, criando possibilidades de que novos conflitos surjam sempre.

→ Outros textos literários de autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa

Paula Tavares. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. São Paulo: Pallas, 2011.

Paula Tavares é o nome atribuído à autoria poética da escritora e historiadora angolana Ana Paula Tavares. Trata-se de um dos principais nomes surgidos após a independência de Angola, e sua poética é muitíssimo relevante, dotada de um lirismo intimista agudo, centrado sobre o feminino e as dimensões sociais da localização da mulher, traçando ligações entre a mulher citadina e a mulher do campo, ligada às culturas endógenas. A edição brasileira reúne a totalidade da obra poética de Paula Tavares.

Odete Costa Semedo. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

Odete Semedo é um dos principais nomes da pequena literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau, um pequeno país na costa ocidental africana, que, apesar de ter a língua portuguesa como língua oficial, a grande maioria da população tem como língua de contato o crioulo da Guiné (o chamado *kriol*). A Guiné é um caldeirão de culturas unificadas pela dimensão nacional, e a poética de Odete Semedo é a sublimação de diversos traços dessas culturas, ligadas numa poesia sucinta de intenso lirismo e, frequentemente, consolidada em poemas bilíngues.

Paulina Chiziane. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Paulina Chiziane, reconhecida atualmente como uma das mais importantes vozes literárias femininas na África de língua portuguesa, aborda neste romance, sua única obra publicada no

Brasil, a complexa questão que envolve a poligamia em Moçambique. Muitas vezes originada em lastros culturais anteriores, a prática do casamento entre um homem e diversas mulheres gera muito debate e diversas possibilidades de abordagem por parte da antropologia e das ciências humanas. No caso de **Niketche**, essa reflexão ganha sua dimensão estética através de uma ótica absolutamente colada à perspectiva feminina.

Noémia de Sousa. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

Noémia de Sousa é considerada a "mãe dos poetas moçambicanos". Foi uma das primeiras vozes literárias a se enunciar como "moçambicana", num momento em que o nacionalismo em Moçambique apenas gestava-se a partir da agitação cultural e política. Com uma curta obra poética produzida entre 1948 e 1951, quando se exila na Europa, **Sangue negro** é o único livro que decorreu da reunião dessa poética dispersa, acrescida de raríssimos esparsos, editado em Moçambique em 2001.

Lica Sebastião. **De terra, vento e fogo**. São Paulo: Kapulana, 2015.

Lica Sebastião é uma representante de uma safra novíssima da literatura moçambicana, e publicou sua primeira obra, **Poemas sem véu**, em 2011. Dotada de um lirismo altamente metafórico e de uma escrita curta, porém incisiva, **De terra, vento e fogo** é uma obra lançada no Brasil em 2015 e nunca publicada em Moçambique. Afiliada à longa tradição de escrita feminina em seu país, Lica Sebastião decerto é um avanço para a acumulação poética em Moçambique.

→ Sobre nacionalismos e Estados

Benedict Anderson. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

Este trabalho de Benedict Anderson é um ponto de inflexão em toda a tradição das ciências humanas acerca do nacionalismo. É a partir dele que a reflexão sobre o nacionalismo pôde se desprender da necessidade de entrelaçamento com o caráter institucional dos Estados e pôde ser compreendido como constituição no campo das mentalidades e das identidades. Por isso, propõe uma definição de espírito antropológico de nacionalismo como uma comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e soberana – compreender a historicidade desse processo é o fito desta obra. Eventualmente questionada e debatida, todas as discussões posteriores são obrigadas a fazer a necessária referência ao pioneirismo de **Comunidades imaginadas**.

Referências

AFOLABI, Niyi. Quem tem medo de Ungulani Ba Ka Khosa? In: AFOLABI, Niyi (Og.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

ALEXANDRE, Valentim. **Velho Brasil, Novas Áfricas**: Portugal e o Império (1808 -1975). Porto: Edições Afrontamento, 2000.

ALOS, Anselmo. A ficcionalização da história moçambicana nos contos de Lilia Momplé. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 392, set./dez. 2007.

______. Memória cultural e imaginário pós-colonial: o lugar de Lilia Momplé na literatura moçambicana. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011.

______. Os olhos da cobra verde: Lilia Momplé revisita o passado colonialista de Moçambique. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 5, n. 10, abr. 2013.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARAÚJO, Manuel de. **O sistema das aldeias comunais em Moçambique:** transformações na organização do espaço residencial e produtivo. 1988. Tese – Universidade de Lisboa, Lisboa, 1988.

ARRIGHI, Giovanni. A crise africana: aspectos regionais e sistêmicos do mundo. In: SADER, Emir (Org.). **Contragolpes: textos selecionados de New Left Review**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

BAGODO, Obarè. Saberes endógenos e desafios da modernidade científica: reflexões de um arqueólogo. In: HOUNTOUNDJI, Paulin (Org.). **O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea**. Luanda: Edições Mulemba, 2012.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 3, p. 107-131, 1993.

BASTO, Maria Benedita. **A guerra das escritas**: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique. Lisboa: Vendaval, 2006.

______. Relendo a literatura moçambicana dos anos 80. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Paula (Org.). **Moçambique: das palavras escritas**. Porto: Afrontamento, 2008.

BEAL, Sophia. Child soldiers and a Civil War made murky: language and memory in Ungulani Ba Ka Khosa's Os sobreviventes da noite. In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, 1996.

BORGES, Edson. A política cultural em Moçambique após a Independência. In: FRY, Peter (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BOTOYIYÈ, Geoffroy. O que pode a escrita?. In: HOUNTOUNDJI, Paulin (Org.). **O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea**. Luanda: Edições Mulemba, 2012.

BRAGANÇA, Aquino de; DEPELCHIN, Jacques. Da idealização da FRELIMO à compreensão da história de Moçambique. **Estudos Moçambicanos**, Maputo, n. 5-6, 1986.

______. O marxismo de Samora. **Três continentes,** Lisboa, n. 3, setembro de 1980.

BRÜCK, Tilman. Guerra e desenvolvimento em Moçambique. **Análise Social**, Lisboa, v. 33, n. 149, 1998.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique**: identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

______. A questão da diferença na literatura moçambicana. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 7, out. 2004.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria**: unidade e luta I. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CAHEN, Michel. Luta de emancipação anti-colonial ou movimento de libertação nacional? Processo histórico e discurso ideológico – o caso das colônias portuguesas e de Moçambique, em particular. **Africana Studia**, Porto, n. VIII, 2005.

______. **Transitions libérales en Afrique Lusophone**. Paris: Karthala, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARVALHO, Anabela Soriano. Empresários em tempo de guerra: o caso de Moçambique, 1974-1994. **Lusotopie**, v. 1, n. XV, p. 103-118, 2008.

CASTILHO, Ataliba T.; ELIAS, Vanda Maria. **Pequena gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **As malhas que os impérios tecem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

CHATERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal. **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COELHO, João Paulo Borges. As duas guerras de Moçambique. In: PANTOJA, Selma (Org.). **Entre Áfricas e Brasis**. Brasília: Paralelo 15/ São Paulo: Marco Zero, 2001.

______. A "Literatura Quantitativa" e a interpretação do conflito armado em Moçambique (1976 – 1992). In: RODRIGUES, Cristina Udelsmann; COSTA, Ana Bénard da. **Pobreza e paz nos PALOP**. Lisboa: Sextante, 2010.

______. Conferência "Abrir a fábula: questões da política do passado em Moçambique", ministrado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em 01 de junho de 2011. O texto da comunicação

encontra-se disponível em: http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/jp%20borges%20coelho%20coimbra%202011.pdf> Acesso em: jul. 2016.

COSTA, Ricardo. Antonio Gramsci e a construção da nova hegemonia. Website da Fundação Dinarco Reis do Partido Comunista Brasileiro. Disponível em: <http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=8:antonio-gramsci-e-a-construcao-da-nova-hegemonia&catid=2:artigos>. Acesso em: fev. 2014.

DUARTE, Zuleide. Lilia Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. **Cerrados**, UnB, Brasília, v. 19, n. 30, 2010.

DUTRA, Robson. Entre revolução, infância e metáforas da nação. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 227-236, jul./ dez. 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

______. **Ideologia**. São Paulo: Editora UNESP/ Boitempo, 1997.

______. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

______; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. **Nationalism, colonialism and literature**. Minneapolis: Universty of Minnesota Press, 1990.

ÉSQUILO. **Oresteia, V.1 – Agamemnon**. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

______. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

______. **Por la revolución africana**. Mexico (D. F.): Fondo de Cultura Económica, 1975.

FERNANDES, Adelino Jorge. Ualalapi, um talento, um sida histórico. In: **Jornal Domingo**, Maputo, 6 set. 1987.

FRY, Peter. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29/30, 2003.

______. (Org.). **Moçambique**: ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

______. Pontos de vista sobre a descolonização em Moçambique. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 76, jun. 2011.

GEFFRAY, Christian. **A causa das armas**: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique. Porto: Afrontamento, 1991.

GENTILI, Anna Maria. **El león y el cazador**: historia del Africa Subsahariana. Buenos Aires: CLACSO, 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

HEDGES, David (Coord.). **História de Moçambique v. 2**: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961. Maputo: Livraria Universitária, 1999.

HERNANDEZ, Leila Leite. **África na sala de aula**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

______. Elites africanas, a circulação de ideias e o nacionalismo anticolonial. In: RIBEIRO, Alexandre; GEBARA, Alexsander; BITTENCOURT, Marcelo. **África passado e presente:** II Encontro de Estudos Africanos da UFF. Niterói: PPG-HISTÓRIA, UFF, 2010.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

______. **A era dos impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

______. **Mundos do trabalho**: novos estudos sobre história operária. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOUNTOUNDJI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Lisboa, n. 80, março de 2008.

______. (Org.). **O antigo e o moderno: a produção do saber na África contemporânea**. Luanda: Edições Mulemba, 2012.

JAUARÁ, Manuel. Dilema de transição política na África lusófona: do uni para o pluripartidarismo. In: **VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, Coimbra, 2004.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Os sobreviventes da noite**. Maputo: Texto Editores, 2008.

______. **Ualalapi**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

______. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

LABAN, Michel. **Moçambique**: encontro com escritores. Porto: Fundação. Eng. Antônio de Almeida, 1998.

LALÁ, Anícia; OSTHEIMER, Andrea E. **Como limpar as nódoas do processo democrático?** Os desafios da transição e democratização em Moçambique (1990 – 2003). Maputo: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, Daniela Neves. Ualalapi: em busca do caminho perdido. In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

______. Cultura acústica e cultura letrada: um sinuoso percurso para a literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz. **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 70, jun. 2009.

______. Multiculturalism in Mozambique? **Revista Vibrant**, Brasília, n. 5, v. 2, jul./dez. 2008.

MACAMO, Elísio. A maldição do Estado: anotações sobre a trivialização do político. In: **IV Conferência Internacional do Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (IESE)**. Maputo, 27-28 ago. 2014. Disponível em: <http://www.iese.ac.mz/>. Acesso em: out. 2014.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

______; BALIBAR, Etiénne. **Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas**. Lisboa: Acádia, 1976.

MAGAIA, Albino. **Malungate**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1987.

MALOA, Joaquim Miranda. O lugar do marxismo em Moçambique. **Revista Espaço Acadêmico,** Maringá, n. 122, jul. 2011.

MARGARIDO, Alfredo. E**studos sobre as literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

______. **Textos sobre el colonialismo**. Cordoba (Argentina): Pasado y Presente, 1973.

MATSINHE, Cristiano. Biografia e heróis no imaginário nacionalista moçambicano. In: FRY, Peter. **Moçambique**: ensaios. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MATSINHE, Leví Salomão. **Moçambique**: longa caminhada de destino incerto. 2011. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MBEMBE, Achille. Art contemporain d'Afrique: négocier les conditions de la reconnaissance (etretien de Vivian Paulissen avec Achille Mbembe). **Portal Africultures**, 02 dez. 2009. Disponível em: http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9028. Acesso em: out. 2014.

______. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, jun. 2001.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra**: História e Civilizações (Tomo I – até o século XVIII). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2009.

______. **África Negra**: História e Civilizações (Tomo II – do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador: EDUFBA, 2011.

MENESES, Maria Paula. O olho do furacão? A África Austral no contexto da Guerra Fria (década de 70). In: MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena. **As guerras de libertação e os sonhos coloniais**: alianças secretas, mapas imaginados. Coimbra: Almedina, 2013.

______; GOMES, Catarina Antunes. Interrogando a "Terceira África": colonialismo, capitalismo e nacionalismo branco em África Austral. In: 5º ECAS – 2013 – **African dynamics in a multipolar world**, Lisboa, Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE – IUL), 2014.

MIGUEL, João. **Mídia, política e mercado na sociedade moçambicana**: o setor televisivo. Tese (Doutorado) - UNISINOS, São Leopoldo, RS, 2008.

______; BRITTOS, Valério Cruz. Comunicação e mercado: a lógica televisiva moçambicana. **Revista EPTIC**, v. VI, n. 3, set./dez. 2004.

MOMPLÉ, Lilia. **Neighbours**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

MOSCA, João. A agricultura de Moçambique pós-independência: da experiência socialista à recuperação do modelo colonial. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, n. 21, 2008.

______. **A experiência socialista em Moçambique** (1975-1986). Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

MUNANGA, Kabengele. África: trinta anos de processo de independência. **Revista USP**, São Paulo, n. 18, jun./jul. 1993.

NETTO, José Paulo. **O que é marxismo?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

NGOENHA, Severino Elias. Identidade Moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos (Org.). **Identidade, moçambicanidade e moçambicanização**. Maputo: Livraria Universitária UEM, 1998.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Kapulana, 2015.

______. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, dez. 1999.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEREIRA, Reina. Cassandra – profecias de morte em Agamemnon de Ésquilo. **Revista À Beira**, Covilhã, n. 7, v. 1, p. 73-103, 2007.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999a.

______. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Org.). **Literatura e História: perspectivas e convergências**. Bauru, Edusc, 1999b.

QUIVE, Eduardo. Entrevista a Lilia Momplé. **Revista Literatas,** n. 43, ano II, de Maputo, ago. 2012.

ROSÁRIO, Lourenço do. **Moçambique, história, culturas, sociedade e literatura**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

______. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

______. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. **Deslocalizar a "Europa"**: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005.

SALGADO, Maria Teresa. *Neighbours:* de violências, mulheres, mudanças... e homens. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, jul. 2011.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **As malhas que os impérios tecem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

SAÚTE, Nelson. **Os narradores da sobrevivência**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

______. Ungulani Ba Ka Khosa: "the so-called mozabican intellectuals were co-opted". In: AFOLABI, Niyi (Org.). **Emerging perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa**. Trenton: Africa World Press, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

SOUZA, Ubiratã. Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa e a história descontrolada. In: **Literatura e comparativismo contemporâneo**: narrativa, poesia e cinema. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2013.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Escravos sem dono: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. **Revista de Antropologia**, v. 51, n. 1, jan./jun. 2008.

______. O bom povo português: usos e costumes d'aquém e d'além-mar. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, abr. 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRANO, Jaa. A noção mítica de Khaos na Teogonia de Hesíodo. **Ide**, São Paulo, v. 35, n. 54, jul. 2012.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

______. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

______. **Cultura e sociedade (1780-1950)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

______. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

______. **Palabras clave**: un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

______. **Política do modernismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

WUYTS, Marc. Economia política do colonialismo português. **Estudos moçambicanos**, Maputo, n. 1, 1980.

XITU, Uanhenga. **Os sobreviventes da máquina colonial depõem**. Lisboa: Edições 70, 1980.

Kavungo mateba kukala kuíza